3 1761 05645199 0

Phot. A. Meiche, Annaberg

Annaberg i. S. St. Annenkirche nach Süd-Ost

Deutsche Sondergotik

Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter / von Kurt Gerstenberg

Delphin-Verlag / München

NA
455
G4
1913

Mit 41 Abbildungen

Copyright 1913 by Delphin-Verlag (Landauer & Zutt) München

Vorwort

Dies Buch behandelt die sogenannte Spätgotik. Ich habe darin zeigen wollen, daß die deutsche Baukunst des späten Mittelalters nicht schlechthin den Verfall der Gotik darstellt, sondern als national bedingte Stileinheit der französischen Gotik gegenübertritt. Hierbei leitete mich der Grundgedanke, daß jeder Stil nach seinem Ausdrucksgehalt betrachtet nicht nur ein Problem der Historik, sondern auch ein Problem der Rasse enthält. Denn nicht jeder Stil kann allen Völkern gleichförmig als Ausdruck ihrer Wesenheit dienen, sondern in der internationalen Verbreitung muß jedes Formsystem durchgreifende Veränderungen erfahren, wenn es dem neuen Kunstträger dauernd als Ausdrucksorgan dienen soll. Für einen Abschnitt aus der Geschichte der deutschen Baukunst habe ich versucht, die Umgestaltungen nachzuweisen, deren es bedurfte, um einen ursprünglich landfremden Stil zu verdeutschen. Dies wird einmal auch für die anderen Stile unternommen werden müssen zu dem großen Endziel einer Geschichte der deutschen Baukunst, die über den deutschen Charakter aller Formen Aufschluß bringt.

Die Unterſuchung lag im Frühjahr 1912 in Berlin als Diſſertation vor, doch wurden mit Genehmigung der philoſophiſchen Fakultät ſeinerzeit nur zwei Kapitel zum Abdruck gebracht. In Dankbarkeit nenne ich auch hier den Namen Profeſſor Heinrich Wölfflins, der mir die Quellen der lebendigen Wiſſenſchaft erſchloß.

München 1913 Dr. Kurt Gerſtenberg

Inhaltsangabe

Einleitung

Seite

1. Wechsel der Anschauungen über die Gotik im 19. Jahrhundert 13
2. Der Name Sondergotik 17
3. Lokale und zeitliche Umgrenzung des Stils 19

Erster Teil

Kapitel I: Bewegung

1. Bewegung als Hauptbegriff der Gotik 21
2. Die Raumbewegung der Gotik und der Sondergotik. Der Tiefendrang. Die Bewegung verlangsamt sich. Ausschaltung des Querschiffs. Erweiterung der Joche. Die Bewegung hört auf, zielstrebig zu sein. Sie ist allgemein wogend. Hallenkirche statt Basilika. 22
3. Die Linearbewegung der Gewölbe. Die Vervielfachung der Bewegungsreize. Zerlegen der Kreuzrippen als Motiv der Bewegungsverlangsamung. Das Sterngewölbe. Seine erste Erscheinungsform. Der Gewölbestern in der Vierung. Uebertragung auf das Langhaus. Die Formbildung korrespondiert der Bewegungsretardierung im Raum. Ausschaltung der Kreuzrippen. Das Netzgewölbe. Beweglichkeit statt Bewegung. Schwingung der Sternformen. Allgemein flutende Bewegung. 27
4. Die Vertikalbewegung
   a) Reduktion der Aufwärtsbewegung
      Die Raumproportionen verlieren den reinen Vertikalcharakter
      Die Seitenschiffe wachsen in der Breitendimension
      Das Raumprofil wird abgestumpft
      Die Bogenformen: Rundbogen, Korbbogen, Kielbogen 32
   b) Beginn des Horizontalismus
      I. Im Innenraum: Gesims, Galerie, Empore 38
      II. Am Außenbau: Zweigeschossigkeit der Fenster. Der Wimperg verschwindet. Horizontale Dekoration mit Friesbändern. Galerien am Dachrande. 40
   c) Verdünnung der Vertikalglieder. Die Bewegung spaltet sich in Einzelreize. Das Stabwerk 44
   d) Die richtungslos flutende Bewegung 46

Seite

I. Pfeilerbehandlung. Der neutrale Rundpfeiler. Der achteckige Pfeiler. Der konkav gebuchtete Achteckpfeiler. Schraubenförmige Behandlung der Pfeiler als Ausdruck der Raumbewegung .. 46
II. Die Anfangsmotive. Pfeilersockel. Ersetzung der vertikalen Einteilung durch Diagonaleinteilung 49
III. Die Wendeltreppe 51

Kapitel II: Verschleifung

1. Reduktion des Funktionellen. Kein Zustand der Kraftlosigkeit. Neue formale Ausdeutung der Funktionsträger 52
2. Parallelismus der Gotik. Verschleifung der Sondergotik
Gotik: Massenwirkung durch Nebeneinander
Sondergotik: Massenwirkung durch Ineinander 52
a) Verschleifung im Raum
Ausdruck im Gewölbe. Verdrängung der Gurtbögen
Jochverschmelzung: Synkopierter Rhythmus
Ausschaltung der Scheidbögen
Deckeneinheit: Arhythmisierung 53
b) Zusammenfassung von Raumabschnitten
Gruppierung der Chorkapellen 58
3. Verschleifung im Raum. Parallele Schiffe der Gotik. Raumeinheit der Sondergotik. Stellung des Pfeilers im Raum 63
4. Verschleifung im Aufriß .. ..
a) Gruppierung am Langhaus 66
b) Verschleifungsmotive am Turm 68
c) Verschleifung im Ornament
Das doppelte Kielbogenmotiv 73

Kapitel III: Bildmäßigkeit

1. Die Gotik reiner Bewegungsstil. Optische Beruhigung in der Sondergotik. Linearismus der Gotik. Flächenhaftigkeit der Sondergotik. 77
a) Vereinheitlichung der Decke 78
b) Flächencharakter im Aufriß: I. Wandbehandlung 79
II. Portal 80
III. Maßwerk. 83
2. Das Malerische in der Sondergotik
a) Das rein Funktionelle in der Gotik
Das Dekorative der Sondergotik. Die Kontraste 84
b) Verunklärung als Steigerung malerischer Wirkung
Verzicht auf Sichtbarmachung des Funktionellen 85
c) Asymmetrie statt Symmetrie 86

Seite

d) Einbeziehung von Licht und Schatten in die Komposition:
I. des Raumes 87
II. der Pfeilerstellung 89
III. der Portalanordnung 92

. Bildmäßigkeit
a) Einseitigkeit der Blickbahn in der Gotik
Richtungsfreiheit der Sondergotik
Vielfältigkeit des Blickbildes
Bildmäßige Raumauffassung 93
b) Das Unbegrenzte
Der Raum als Ausdruck stimmungsmäßigen Empfindens 96
Vergleich mit dem Raum der gotischen Basilika 98
Vergleich mit dem Raum der italienischen Frührenaissance 100

Kapitel IV: Die Sondergotik als deutscher Stil

I. Der Stil als Teil der internationalen Formepoche der Gotik
Die Sondergotik ist Endglied eines Bewegungsstils
Hypothese über den Ausgang eines Bewegungsstils
Reizsteigerung ergibt Formverfeinerung 103

2. Die Sondergotik als Ausdruck der Zeit
Geschichtliche Parallelen: Wachsende Macht des Bürgertums, Scholastik und Mystik, Aufkommen der Predigermönche 106

3. Die Sondergotik als Ausdruck der germanischen Rasse
a) Die langsame Bewegung ist ein Wesenszug der germanischen Phantasietätigkeit 108
b) Die Irrationalität des Formcharakters entspricht der Irrationalität des germanischen Geistes überhaupt 110
c) Der Stimmungscharakter der deutschen Kunst. Germanische und romanische Raumanschauung. Stimmung und Affekt als psychologische Grundlagen 111

Zweiter Teil.

Kapitel I: Raumgestaltung

1. Raumweitung in Norddeutschland. Verbindung der drei Schiffe untereinander. Isolierung des Chors 117

2. Raumsteigerung in Süddeutschland. Verbindung der Langhaushalle mit dem Hallenchor. Erhöhung der Raumwirkung im Chor. 120

3. Raumvereinheitlichung in Obersachsen. Verschmelzung der beiden Raumtypen. 131

Kapitel II: Der ſüddeutſche Schaugiebel

Seite

Schwäb.-Gmünd. — Nürnberg. — Cannſtatt. — Stuttgart. — Wimpfen am Berg 139

Kapitel III: Die Außenanſicht

Wirkung im Stadtbild 147

Der Chor 149

Anmerkungen 161

Literaturüberſicht 188

Verzeichnis der Abbildungen

Tafeln

		zwischen Seite
1.	Annaberg i. S. St. Annenkirche nach Süd-Ost (Titelbild)	
2.	Nürnberg. Chor der St. Lorenzkirche	25/26
3.	Amberg. St. Martin nach Osten. Schneeberg i. S. St. Wolfgang nach Osten	40/41
4.	Braunschweig. Nördliches Seitenschiff des Doms nach Osten	48/49
5.	Annaberg i. S., Gewölbe der St. Annenkirche. Pirna. Chorgewölbe der Marienkirche	56/57
6.	Zwettl. Südliches Seitenschiff der Stiftskirche. Nördlingen. Nördliches Seitenschiff von St. Georg	64/65
7.	Landshut. Seitenportal von St. Martin. Straßburg i. E. Laurentiusportal am Münster	80/81
8.	Salzburg. Chor der Franziskanerkirche nach Osten. Dinkelsbühl. St. Georg nach Osten	88/89
9.	Freiberg i. S. Dom nach Nord-West. Annaberg i. S. St. Annenkirche nach Südwest	96/97
10.	Annaberg i. S. St. Annenkirche nach Nord-Ost. A. Altdorfer. Kircheninneres mit der Geburt der Maria	112/113
11.	Münster i. W. Lambertikirche nach Osten. Westfäl. Meister 1473. Kircheninneres mit der hl. Sippe	120/121
12.	Schwäb.-Gmünd. Heiligkreuzkirche nach Osten. Schwäb.-Hall. St. Michael nach Osten	128/129
13.	Pirna. Marienkirche nach Osten	136/137
14.	Schwäb.-Gmünd. Schaugiebel der Heiligkreuzkirche. Wimpfen am Berg. Schaugiebel der Pfarrkirche Nach meiner Skizze aufgetragen von Architekt Fritz Gebhardt.	140/141
15.	Nürnberg. Chor der St. Lorenzkirche. Schwäbisch-Hall. Chor der St. Michaelskirche	152/153
16.	Amberg. St. Martin. Münster i. W. Lambertikirche	154/155

Textabbildungen

		Seite
1.	Querschnitte: St. Martin in Amberg nach: Kstdkm. d. Kgr. Bayern II, Heft 16.	34
	St. Marienkirche in Pirna nach: Dehio u. v. Bezold. Kirchl. Bauk.	34

Seite

2. Grundriſſe: St. Martin in Amberg 61
nach: Kſtdkm. d. Kgr. Bayern II, Heft 16.
St. Michael in Schwäbiſch-Hall 61
nach: E. Gradmann, Kſtdkm. i. Schw.-Hall.
3. Kielbogenornament 76
4. Grundriſſe: St. Marienkirche in Zwickau 97
St. Wolfgang in Schneeberg i. S. 97
Beide nach: Dehio u. v. Bezold, a. a. O.
5. Grundriſſe: Heiligkreuzkirche in Schwäbiſch-Gmünd 123
nach: Dehio u. v. Bezold, a. a. O.
St. Georg in Nördlingen 123
nach: Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1823.
St. Georg in Dinkelsbühl 123
nach: Dehio u. v. Bezold, a. a. O.
6. Grundriſſe: St. Annenkirche in Annaberg i. S. 135
nach: Dehio u. v. Bezold, a. a. O.
St. Marienkirche in Pirna 135
nach: Bau- u. Kſtdkm. d. Kgr. Sachſen, Heft 1.
7. Weſtfäliſche Maßwerkformen 159

Einleitung

Das Gefühl der Baukunſt iſt eigentlich der Träger des übrigen Kunſtſinns.
(Fr. Schlegel).

1. Jeder Wandel in der Anſchauung über die Gotik bedeutet einen Wandel in der Geſchichte der Kunſtwiſſenſchaft überhaupt. Ihr Eintritt in den Kreis kunſtgeſchichtlicher Betrachtung vollzog ſich nicht zufällig erſt mit der Romantik. Denn die Romantik brachte gegenüber dem Kosmopolitismus und der Typik des Klaſſizismus wieder das Individuelle und Nationale in den Vordergrund. Und eben daraus erklärt ſich die beſondere Färbung, die alle Unterſuchungen über die Gotik ſofort anlief: der Stil wurde als Produkt der Raſſe, nicht als Produkt der Zeit gewertet; es entbrannte der Kampf, welche Nation ihn geſchaffen habe.

Als erſter Wortführer der deutſchen Romantik ſuchte und fand Friedrich Schlegel den deutſchen Stil in dem, was man damals gotiſch nannte, in der geſamten Kunſtentwicklung des Mittelalters:

„übrigens dürfte die Benennung der gothiſchen Baukunſt, ſobald man dieſen großen Nationalnamen nur in ſeinem vollſtändig umfaſſenden Sinne auffaßt, für die altchriſtliche und romantiſche Bauart des Mittelalters, von Theoderich bis auf die moderne Zeit, ſehr angemeſſen und für immer beizubehalten ſein".

(Grundzüge der gothiſchen Baukunſt; auf einer Reiſe durch Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich in dem Jahre 1804 bis 1805. Sämtliche Werke Bd. VI, Wien 1846).

Die eindringende Beſchäftigung mit der „altdeutſchen" Baukunſt zerſtörte zuerſt das Dogma von der Einheitlichkeit des Stils, es wurde eine Zweiteilung vorgenommen und der romaniſche Stil abgetrennt.

„Bei der nun beginnenden Unterſuchung der Denkmale zeigte es ſich, daß zwei verſchiedene Epochen des gothiſch genannten Bauſtyles zu unterſcheiden wären. Man gerieth daher anfangs in Verlegenheit, paſſende Benennungen zu erfinden, ehe noch die Ergebniſſe der Unterſuchungen der Denkmäler bedeutend vorwärts geſchritten

waren, und man geſchichtliche Nachweiſe auffinden und damit verbinden konnte. Endlich nannten Einige die ältere Bauart entweder altgothiſch (ſächſiſch), oder vorgothiſch, lombardiſch, byzantiniſch, oder neugriechiſch (gräziſierend), auch um die Form näher zu bezeichnen, Rundbogen-Styl und die andere ſpätere ſchönere altdeutſch, opus teutonicum (Crombach 1654), gothiſch oder neugothiſch, mit Boiſſerée Spitzbogen-Styl." (Martin J. v. Reider, Die Bemühungen der Deutſchen in Erforſchung der Denkmäler altdeutſcher Baukunſt, vorzüglich ihrer Bauregeln. Bamberg 1841. S. 3.)

Die wachſende hiſtoriſche Erkenntnis aber fand innerhalb dieſes Stils durchgreifende Unterſchiede und zerlegte die Gotik in drei Phaſen: Frühgotik, Hochgotik und Spätgotik.

Noch in Friedrich Hofſtadts Gothiſchem A-B-C-Buch 1840 verſchwimmen dieſe Abſtufungen in der Annahme der Einheit des Stils, obwohl er das „Vorgothiſche" abzutrennen ſucht, was ſchon ein Rezenſent in Schorns Kunſtblatt 1840 beſſer als „Frühgothiſch" bezeichnet wiſſen wollte. So ſchwer es ſein möchte, feſtzuſtellen, wo zuerſt der Ausdruck Spätgotik in der Literatur aufgetreten iſt, ſo leicht iſt es, nachzuweiſen, daß die beſtimmte mit dem Terminus verbundene Vorſtellung jedenfalls über ein halbes Jahrhundert ohne Widerſpruch im Schwange blieb. Eine Vorausſetzung für die Periodiſierung der Gotik war die endgültige Feſtſtellung, daß der Urſprung der Gotik auf franzöſiſchem Boden zu ſuchen ſei. Schrieb Reider 1841: „noch iſt es nicht möglich, genau zu beſtimmen, was die Franzoſen von den Deutſchen in den alten Bauſtylen entliehen haben uſw.", ſo wurde 1843 durch den Aufſatz von Fr. Mertens in der Wiener Bauzeitung „Paris baugeſchichtlich im Mittelalter" nach dem Vorgang Didrons 1840 zuerſt auf deutſchem Boden die franzöſiſche Herkunft des Stils mit Nachdruck betont.

Mit dieſer Verſchiebung in der Anſchauung über die Entſtehung der Gotik war die Grundlage gegeben für die Einteilung des Stils in Perioden, indem — um es im gröbſten anzugeben — Frühgotik die erſte im weſentlichen in Frankreich ſich vollziehende Stilentfaltung genannt wurde. Da indeſſen noch immer die Vorſtellung von der nationalen Gotik im Blute ſaß, ſuchte man das

Beſte für Deutſchland zu retten und ließ den Stil erſt auf deutſchem Boden zur eigentlichen Reife gelangen. Das iſt die in der Stileinteilung Hochgotik benannte Periode.

Spätgotik aber heißt alles, was im Verlauf der weiteren Entwicklung in Deutſchland ſich an dem Stil nach verſchiedenen Richtungen änderte, und wird, da es von der reinen Hochgotik abweicht, gewertet als eine Gotik von geringerer Qualität. Die architekturgeſchichtlichen Darſtellungen von Kugler (Geſchichte der Baukunſt Bd. III. 1859, „neben der Ernüchterung, der oft kalten Strenge vielfach der üppigſte Formenreichtum"), Schnaaſe (Geſchichte der bildenden Künſte Bd. VI. 1876. „trockene Pedanterie und geſchmackloſe Ueberladung") und Lübke (Geſchichte der Architektur Bd. II. 1886. „Die Dekoration beſiegt die Konſtruktion und unter dieſem Einfluß entarten die Formen bald") bieten hierfür die Belege. Und noch Dehio verfährt bei der Behandlung der deutſchen Gotik des ſpäten Mittelalters allzu ſummariſch aus der Anſchauung heraus, daß dieſe Architektur „mit einem unüberwindlichen Zuge zur Mediokrität und Trivialität behaftet" ſei. (Kirchliche Baukunſt Bd. II. 1901).

All dieſe Urteile waren aus der Vorſtellung entſtanden, daß das „edle Gewächs der Gotik" mehr und mehr verwildere, daß der hohe Stil entarte, ins Dekorative umſchlage. Es wurde alſo ganz folgerichtig der Entſtehung und Blütezeit des Stils ſein Verfall angeſchloſſen, eine Dreiteilung, die nach Art eines naturgeſchichtlichen Prozeſſes an jedem Stil verfolgt wurde und im letzten Grunde dadurch bedingt iſt, daß der Primat der Naturwiſſenſchaft im 19. Jahrhundert auch den Geiſteswiſſenſchaften unwillkürlich die Richtung gab. Da aber jede geſchichtliche Leiſtung als Produkt von Kräften pſychiſcher Natur ſich nach deren Geſetzen aufbaut, trennt auch eine ewige Kluft die Entwicklung aller hiſtoriſchen Vorgänge von dem Verlauf naturgeſchichtlicher Prozeſſe. Der irreführende bildliche Vergleich vom Aufblühen und Vergehen eines Stils, der ausgeſprochen oder nicht bei der üblichen Einteilung immer fühlbar wird, kann erſt verſchwinden, wenn die konventionellen Stilbezeichnungen durch ſolche erſetzt würden, die dem inneren Bau und Geſetz in der Evolution optiſcher Prozeſſe entſprechen. Erſt die Formulierung, die Wölfflin dem Problem des

Stils in der bildenden Kunſt gegeben hat, enthält die Möglichkeiten, eine Neuordnung in den Stileinteilungen der Kunſtgeſchichte vorzunehmen, die eine zuſammenhängende Geſchichte des Sehens ergeben, ohne daß hierbei Qualitätsunterſcheidungen mitſprächen.

Hiernach erhebt ſich ein linearer Stil erſt im Verlauf ſeiner Entwicklung zu reinſter Erſcheinungsform, untermiſcht ſich dann mit maleriſchen Stilelementen und ſetzt ſich völlig in einen maleriſchen Stil um, der aber wieder erſt nach längerer Bahn ſeinen Zenith erreicht. Daraus folgt für die letzte Gotik, deren maleriſcher Grundcharakter immer betont worden iſt, daß ſie eine um ſo reinere optiſche Anſchauungsform gewinnt, je mehr ſie ſich ihrem „Verfall" nähert.

Wichtiger noch als das darſtelleriſche Moment aber iſt gerade bei dieſem Stil der Ausdrucksgehalt der Formen. Gibt jenes die international verbindliche Stufe der Darſtellung, ſo bringt bei dieſem der völkerpſychologiſche Faktor durchgreifende Unterſchiede. Im Bilde der europäiſchen Gotik nämlich erſcheint die ſogenannte deutſche Spätgotik deshalb in beſonderem Licht, weil ihr Empfindungsgehalt ein vollkommen neuer geworden iſt. Wie die gotiſchen Formen, ſoweit ſie nicht der Epoche, dem Zeitcharakter angehören, als Ausdruck der franzöſiſchen Raſſe geprägt worden ſind, ſind die Formen der Spätgotik im Sinne des germaniſchen Charakters umgeſtaltet worden. Die Ausdrucksbedeutung der Formen iſt eine andere, weil der Kunſtträger ein anderer geworden iſt.

Dieſer Umbildung der Gotik im Sinne der Raſſe auf deutſchem Boden entſprechen in andern Ländern, etwa in England, verwandte Erſcheinungen. Gegenüber der Bedeutung, die hier der Kunſtträger gewinnt, iſt die Feſtſtellung von Beziehungen und Abhängigkeitsverhältniſſen der Länder untereinander eine Frage zweiter Ordnung. In der franzöſiſchen Literatur allerdings hat ſich über die Frage, wo der style flamboyant entſtanden ſei, ein Nachgefecht jenes Kampfes abgeſpielt, der über den Urſprung des Stils überhaupt zu Anfang des Jahrhunderts geführt wurde.

Enlart hat hierbei die Priorität Englands für eine Reihe von Einzelformen nachweiſen können. Indeſſen dringt dieſe kurzſichtige Kunſtgeſchichtsſchreibung dem Weſen des Stils überhaupt nicht auf den Grund, da ſie jeden Stil nur auf eine Reihe von Einflüſſen zurückzuführen vermag. Soweit es ſich aber um rein optiſche

Prozesse handelt, verläuft die Entwicklung, ohne daß eine Abhängigkeit vorliegen müßte, überall analog.

Die Verselbständigung jedoch, die der Stil in jedem Land erfährt, entspricht dem spezifischen Kunstwollen der Rasse, als dessen Ausdruck er sich in den verschiedenen Ländern, am frühesten in Italien, dann in England und Deutschland manifestiert. Für Deutschland wird die Originalität der gotischen Stilbildung im 15. Jahrhundert, allerdings nur hinsichtlich des dekorativen Formenapparats allgemein zugegeben.

Die Nationalisierung der Gotik in Italien fand ihre nährende Quelle in dem Raumgefühl der italienischen Rasse. „Statt der Entwicklung der Form nach oben wird die Schönheit der Räume, Flächen und Massen das Ziel der italienischen Gotik und dann der italienischen Architektur überhaupt". (Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. § 19). Hier also kann schon im 14. Jahrhundert von einer latenten Renaissance gesprochen werden. Die Tatsache, daß bei der Stilwandlung auf deutschem Boden auch ein besonderes Raumgefühl sich bemerkbar macht, hat Schmarsow und Haenel dazu geführt, auch diese Stilepoche deutscher Baukunst als Renaissance zu bezeichnen. Es ist das Verdienst Schmarsows und seiner Schule, auf das neue mit der Gotik nicht mehr vereinbare Raumgefühl hingewiesen zu haben. Wenn trotzdem bei diesen Untersuchungen ein falsches Resultat herausprang, liegt das darin begründet, daß Schmarsow den Stil nur als Ausdruck der Zeit, nicht als Ausdruck der Rasse auffaßte. Ein Vergleich aber zwischen italienischer Frührenaissance und deutscher Gotik des 15. Jahrhunderts führt zu den fundamentalen Gegensätzen zwischen romanischer und nordischer Raumanschauung überhaupt. Die Aenderung des Raumgefühls ist nicht so sehr Stilmerkmal der späten Gotik als der deutschen Gotik.

2. Es bildet sich bei dieser Umsetzung der Gotik auf deutschem Boden ein eigener Stil heraus, der sich scharf gegen die französische Gotik absetzt, weil er im wesentlichen von dem Kunstträger bedingt ist. Die überkommenen Formen der Gotik werden sämtlich einem veränderten Empfindungsgehalt gemäß modifiziert. Dazu braucht nicht die einzelne Vokabel in jedem Fall neu zu sein, sondern die Syntax ist eine andere, die Verbindungen der Formen und ihr Ausdrucks-

wert entſprechen einem anderen Formgefühl. Die Entwicklung der gotiſchen Form als ſolcher ſteht in zweiter Linie. Daher trifft der Name Spätgotik, der ſich nur an die Entwicklung der gotiſchen Formen hält, nicht den Kern.

Eine Bezeichnung wie style flamboyant, unter dem auch die deutſche Architektur des 15. Jahrhunderts von der franzöſiſchen Forſchung begriffen wird, hat doch allein für den Ausgang der Gotik in Frankreich Berechtigung. Das Wort iſt als Gegenſatz zu style ogival erſt im Anfang des 19. Jahrhunderts von Arciſſe de Caumont geprägt worden. Die Maßwerkbildungen der Fenſter, die nach Art einer zuckenden Flamme in undulierenden Linien ſich bewegen, gaben die Veranlaſſung zu der Wortbildung. Es wird damit ausgedrückt, daß bei Erhaltung der Formanſchauung im ganzen nur die Bildung des Details abweicht.

Es gibt zu der Bezeichnung style flamboyant ein deutſches Aequivalent, das den Vorzug hat, von einem Baumeiſter dieſes Stils im Beginn des 16. Jahrhunderts überliefert worden zu ſein. In Lorenz Lachers Unterweiſung an ſeinen Sohn 1516, heißt es: „Item ich will dir ein bericht geben von etlichen ausgezogenen Steinwerkh, etliche nenes (nennen es) maßwerkh, ſo nenes etlich Zipernwerkh, heiſt alles Steinwerkh, was ſein rechte maß hat und außteillung, es ſey in den grundt oder in den gebeien, wie man das nenen mach, ſo es aus den rechten grundt gehet, aber das man nent ausgezogen ſteinwerkh oder Zipernwerkh, das hat mehr maß auß dem grundt —". (Abgedruckt bei Reichensperger, Vermiſchte Schriften über chriſtliche Kunſt 1856. S. 142.)

Das dunkle Wort Zipernwerkh hat bisher noch keine Interpretation gefunden. Man könnte es ableiten von dem mittelniederdeutſchen Verbum ſipen, d. h. tröpfeln, triefen, ſickern. Vergl. Grimm, Deutſches Wörterbuch und Schiller-Lübben, Mittelniederdeutſches Wörterbuch.

Dagegen hat die größere Wahrſcheinlichkeit nach der Mundart des Schreibers, der ein Pfälzer war, die Herleitung von dem fränkiſch-oberpfälziſchen Wort zippern, d. h. in die Enge treiben, ängſtigen, quälen, foltern. Vergl. Weigand, Deutſches Wörterbuch.

„Zipernwerkh oder ausgezogen Steinwerkh", erläutert den Begriff weiter dahin, daß es ſich um ein Maßwerk handelt, das durch ein

komplizierteres System von Zirkelschlägen gewonnen wird. Es sind also unter Zipernwerkh die Fischblasenformen zu verstehen, die durch die eingesetzten Nasen als aufsteigend, rotierend oder in eine andere Bewegung gedrängt erscheinen.

Die Verwendung dieses Wortes als Stilbegriff überhaupt würde denselben Fehler enthalten, wie die französische Stilbezeichnung. Es ist daher das Wort Sondergotik gewählt worden, darunter der mit den überkommenen Formen frei schaffende Baustil verstanden sein will, der sich von der französisch-gotischen Tradition völlig losgelöst hat und sich gegenüber dem in akademischer Starrheit befangenen 14. Jahrhundert hauptsächlich im 15. Jahrhundert unter Vorwalten des spezifisch germanischen Formgefühls ausbildet.

3. Die Entwicklung ist nicht auf einen engen Lokalkreis beschränkt. Denn in gewissem Sinne ist die Entwicklung der Sondergotik identisch mit der Entwicklung der Hallenkirche in Deutschland. Dadurch schon ergeben sich bestimmte landschaftliche Abstufungen. In stetem Gleichmaß wird der Gedanke der Hallenkirche in Nordwestdeutschland, in Westfalen vorgetragen. In Süddeutschland dagegen beginnt mit der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd nicht nur ein neuer Abschnitt in der Baukunst Schwabens, sondern der neue Stil überhaupt. Die Ausstrahlung von hier durch ganz Süddeutschland. Die bayerischen Hallenkirchen zumeist der Landshuter Schule stehen als Gruppe für sich. All dies aber wird überboten durch die Bauten, die der gereifte Stil schafft. Sie liegen in Obersachsen.

Mit dieser lokalen Umgrenzung ist auch das chronologische Moment gegeben. Um 1350 stand schon das Langhaus der Gmünder Kirche und der Chor beginnt 1351. Die letzten sächsischen Kirchen in Schneeberg und Halle a. S. werden um 1550 gewölbt. Mit anderen Worten: die Sondergotik beginnt dann, wenn die Assimilation der Gotik in Deutschland sich vollzogen hat.

Das Ende des Stils ist schwieriger festzulegen und doch nur äußerlich mit dem Eindringen der Renaissance bezeichnet. Nur der Formenapparat unterliegt der modischen Renaissancegesinnung. Hält man sich aber an die Raumform, so bleibt derselbe Geist weiter am Werke. Das Hereinbrechen der Renaissance bedeutet daher keinen endgültigen Abschluß für die Sondergotik, sondern nur eine zeit-

weilige Unterbrechung. Es hat viel für sich, daß Dehio die ganze sogenannte deutsche Renaissance eher noch zur letzten Gotik gerechnet wissen möchte. Denn zweifellos sind Hallenkirchen wie etwa die von Wolfenbüttel 1604—23 und noch mehr die von Bückeburg 1613 im Raumgefühl der Gotik mehr als wahlverwandt. Für das Ornament wies Deri eine völlige Erneuerung des gotischen Formgefühls um 1580 nach. Die Grundanschauung der deutschen Gotik stößt wieder siegreich durch. Es ist keine Willkür, wenn man den deutschen Barock dem „Barock der Gotik" einfach anschließen will.

Für die vorliegende Untersuchung ist dies indes irrelevant. Hier kommt es darauf an, den Stil, wie er sich in Deutschland im Verlauf der zweihundert Jahre herausgebildet hat, als Einheit der französischen Gotik gegenüber zu stellen. Es ergibt sich, daß es sich nicht nur um einen Umschlag ins Dekorative handelt, sondern um die Schöpfung eines von Grund auf anderen Stilgefühls.

Erſter Teil

Kapitel I: Bewegung

Noch immer wird der Hiſtorik unbefangen die Aufgabe geſtellt, uns das Geſchehen ſehen zu laſſen, „wie es wirklich geweſen iſt". Im Gegenſatz dazu muß man ſich klar machen, daß jede Erkenntnis eine Uebertragung des unmittelbar Gegebenen in eine neue Sprache, mit nur ihr eigenen Formen, Kategorien und Forderungen iſt. (G. Simmel, Die Probleme der Geſchichtsphiloſophie 1907. S. 42.)

1. Die gotiſche Architektur iſt die Kunſt einer höchſten Ausdrucksſteigerung. Es mag einſtweilen dahingeſtellt bleiben, welcher geiſtige Gehalt darin iſt, — jedenfalls iſt es nicht mehr als eine Aſſociation, wenn man den Willen, alles in die Höhe zu treiben, etwa als das hier waltende Unendlichkeitsſtreben erklärt. Denn dieſen Gedanken bleibt immer eine moderne Färbung eingemiſcht, weil ſie auf das individuelle Empfinden zugeſpitzt ſind. Die Wirkung aber, die Bauwerke dieſes Stils ausſtrahlen, richtet ſich ſo wenig an das einzelne Individuum als ſie deſſen Reſonanz ſind, ſondern Produkte der Gruppe im ſoziologiſchen Sinne wenden ſie ſich auch an eine Geſamtheit: hier ſpricht mit allem Nachdruck die unperſönliche Kunſt des Mittelalters. Ohne jede Einkleidung mit einer Interpretation nach der inhaltlichen Seite kann man nur ſagen, daß ſich die einheitliche Wirkung der Gotik beſtimmten Formſtrömungen entringt. So kann als wiſſenſchaftlich geſichert für eine rein ſtiliſtiſche Unterſuchung nur die elementare pſychologiſche Tatſache gelten, daß im optiſchen Bild der Gotik Bewegungseindrücke vermittelt werden. Der Eindruck raſtloſen Geſchehens wird durch alle Formen im einzelnen wie im Zuſammenhang erzeugt. Bewegung iſt daher der Grundbegriff aller Gotik.

Da es ſich bei der vorliegenden Arbeit nicht ſo ſehr darum handelt, die Entwicklungslinie für jede Form zu verfolgen, ſondern Querſchnitte durch verſchiedene Erſcheinungskomplexe zu legen, ſo muß, um die Gotik gegenüber der Sondergotik als Weſenseinheit

zu faſſen, diejenige Formulierung des Stils angeführt werden, wie ſie die franzöſiſche Klaſſik in der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die Entwicklung, die hier ihren Höhepunkt erreicht, ging darauf, alle Wirkungselemente im Grundriß und Aufbau zu eliminieren, die der einheitlichen Vertikalbewegung hinderlich waren. Erſt hier, wo nichts mehr den Vertikaldrang optiſch hemmt, kann man davon ſprechen, daß das Raumerlebnis ein Bewegungserlebnis geworden ſei, weil ununterbrochen alles in eine Richtungsbahn gezwungen wird.

Eine Unterſuchung, die ſich mit den ſpäteren Entwicklungsſtufen der Gotik auf deutſchem Boden befaßt, wird daher mit einer Definition der optiſchen Bewegungseindrücke, die dieſe Stilepoche bietet, zu beginnen haben. Es kommt in erſter Linie darauf an, nachzuweiſen, inwieweit der hauptſächliche Weſenszug der vorangehenden franzöſiſchen Gotik in ihrer Geſamtheit betrachtet, noch in dem zu unterſuchenden Stilphänomen enthalten iſt. Die Frageſtellung lautet alſo: Welcher Art ſind die Bewegungseindrücke der Sondergotik? Inwieweit ſind ſie identiſch mit den Bewegungsvorgängen der Gotik? Und ſchließlich: Welches ſind die ihnen eigentümlichen Merkmale?

Das Weſen der Stilwandlung liegt, wenn man an dem Hauptbegriff der Bewegung nachprüft, in dem doppelten, der Veränderung des Bewegungstempos und dem Verlaſſen des reinen Vertikalismus, wodurch dem Auge wieder Richtungsfreiheit gewährt wird. Man vernachläſſigt die alten Straßen allerdings nicht. Allein nebenher beginnen ſich neue Wege abzuzweigen, die dann immer mehr an Bedeutung gewinnen.

2. Die Bewegungsdynamik der Gotik konnte nicht wohl geſteigert werden, da ſie in einer gleichmäßig höchſten Spannung aller Elemente nach Seite des Vertikalismus beſtand. Der gotiſche Raum iſt das Reſultat dieſer Tendenz. Als Raum jedoch, als dreidimenſionales Gebilde iſt er nicht nur der zuſammenfaſſende Ausdruck der Vertikalbewegung, ſondern hat darüber hinaus noch die Erſtreckung in die Tiefe. Der raſche Rhythmus, der aus der Enge der Pfeilerfolge und der Schmalheit der geſtelzten Arkaturen erklingt, prävaliert jedoch ſo ſehr, daß das eigentlich Räumliche zugunſten des Bewegungseindrucks unterdrückt wird.

Die Einheitlichkeit des Bewegungserlebniſſes wird durch die Analyſe in die Zweiheit der Tiefenbewegung und der Aufwärtsbewegung zerſpalten. Wenn man von dem gotiſchen Raum ſpricht, ſtellt man ſich eigentlich nur einen einzigen Raum vor, nämlich das Mittelſchiff einer Baſilika in ſeiner hochgereckten Schlankheit. Und das hat ſeine Berechtigung darin, daß die Bewegungsenergie ſich hier am reinſten ausſpricht, denn die ſchmäleren Seitenſchiffe ſind mit ihren proportional reduzierten Räumen nur kleinere Abbilder des Hauptraums. Die Iſolierung der Räume wird noch vervollſtändigt durch die enge Arkadenfolge, die perſpektiviſch zur begrenzenden Wand zuſammenſchließen. Es wird aber andererſeits durch dieſe Trennung der Räume untereinander die Geſchloſſenheit des Bewegungszuges garantiert.

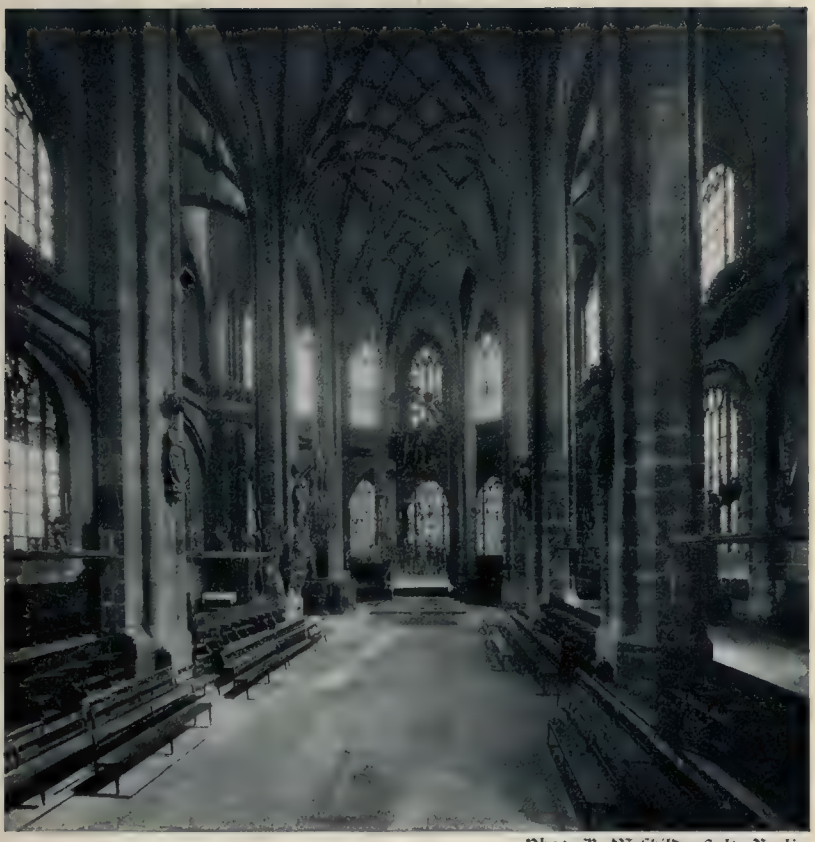
Der erſte fundamentale Unterſchied zwiſchen Gotik und Sondergotik iſt, daß die intenſive Tiefenbewegung nachläßt. Ein neues Raumgefühl macht ſich geltend. Die Hallenkirche wird in der Sondergotik der dieſem Streben adäquatiſche Raumausdruck, wie die gotiſche Baſilika von dem gotiſchen Bewegungsgefühl geſtaltet war. Die Hallenkirche ſetzt drei gleich hohe Schiffe anſtelle des baſilikalen Syſtems mit überhöhtem Mittelſchiff. Die Raumvorſtellung hat gleichmäßig drei parallele Räume zu bewältigen. Die Tiefenbewegung der Raumkuben, die die Gotik klar getrennt hielt, geht jetzt gemeinſam vor ſich. Die Verbindung der drei Räume untereinander bedeutet ſchon an ſich gegenüber dem Einraum eine Hemmung der Tiefenbewegung. Die Bewegung verlangſamt ſich. Allein, wenn auch in der Angleichung der Seitenſchiffe an die Höhe des Mittelſchiffes das eigentliche Weſen der ſondergotiſchen Räume beſchloſſen liegt, ſo iſt doch damit noch wenig von den Raumveränderungen charakteriſiert. Denn es würde ja noch immer bei einer einfachen Erhöhung der ſeitlichen Räume eine Trennung der Schiffe beſtehen bleiben, wie ſie ſich durch den perſpektiviſchen Zuſammenſchluß der Pfeilerfolge ergibt. Es muß erſt dargelegt werden, wie ſich die gotiſchen Formenanſchauungen lockern, ehe von dem über das Gotiſche hinausgehenden Weſen dieſer Räume geſprochen werden kann. Es wird dies am beſten geſchehen an dem Begriff der Tiefenbewegung, der charakteriſtiſche Modifikationen durchmacht.

Für die Geſamtform des Raumes wird die Ausſchaltung des Querſchiffes entſcheidend. Statt des kreuzförmigen Grundriſſes gibt die Sondergotik die breite Rechteckform. Es iſt hier nicht der Ort, zu unterſuchen, ob ein Querſchiff gegen die konſequente Gotik — wollte man zu einem Idealtyp gelangen — im letzten Grunde verſtößt oder nicht. In der Tiefenabfolge bedeutete es jedenfalls eine jähe Unterbrechung, die man nur ausgehend vom ganzen etwa dahin interpretieren könnte, daß das Querhaus ein ſeitliches Ausſchwingen der Bewegung darſtellt, wie es ſich aus dem Rückſchlag des ungehemmten Bewegungstempos im Chorpolygon mit mechaniſcher Geſetzlichkeit ergeben mußte.

Allein die Rhythmik der Jochfolge und die gleichmäßige Feingliedrigkeit des gotiſchen Aufbaues erlitten dadurch ſtarke Einbuße; denn jetzt war ein Raumabſchnitt von ganz anderer Weite zu überbrücken, deſſen Wölbung entſprechend kräftiger geſtützt werden mußte. Weiter reſultierte aus der Notwendigkeit die ſchmale Rechteckfolge in der Vierung durch ein quadratiſches Feld, d. h. eine in ſich ruhende Form zu unterbrechen, gerade dort ein toter Punkt, wo ſich rechtwinklig die Räume kreuzten. Das wurde von entwicklungsgeſchichtlicher Bedeutung, indem ſich hier zuerſt die für die Bewegungsanſchauung der Sondergotik ſo wichtigen Gewölbeſterne kriſtalliſieren konnten.

Der normanniſche Provinzialismus in der franzöſiſchen Gotik indeſſen hatte in einigen Fällen aus der Not eine Tugend zu machen gewußt, indem auf jenem quadratiſchen Feld der Vierung, das in der Ausgeglichenheit ſeiner vier breitflächigen Dreieckkappen die ſchmalen Joche von Langhaus und Chor auseinanderriß, ein Turm hochgetrieben wurde, der wie ein nochmaliges Zuſammenfaſſen aller Vertikalkräfte wirkt, deſſen bedeutende Erſcheinung aber vor allem dem Aeußeren zum Vorteil gereichte, da der Turm ein beſſeres Aequivalent zu den Fronttürmen darſtellte als der beſcheidene Dachreiter. (Vergl. Bayeux, Rouen, und beſonders Coutance. Dehio u. v. Bezold, Kl.-Bauk. II, 171.)

Daß der Verzicht auf das Querſchiff nicht überhaupt in der vom baſilikalen Schema abweichenden Raumform begründet war, zeigen gotiſche Hallenkirchen, die ein Querſchiff aufweiſen (Eliſabethkirche in Marburg). Vielmehr war das andere Bewegungs-



Phot. K. Meßbildanstalt, Berlin

Nürnberg. Chor der St. Lorenzkirche

gefühl der Sondergotik am ehesten in der Lage, auf das Querhaus zu verzichten. Das Charakteristische des Querschiffs, seine gleiche Höhe mit dem Mittelschiff konnte einem Raum mit annähernd gleichen Schiffshöhen nicht von gleicher Bedeutung sein, da Travee um Travee in der Breitenachse des Raumes sozusagen wie eine einzige Folge von Querschiffen dastand.

Dabei soll nicht geleugnet werden, daß die Bedeutung als Predigtraum, die der Hallenkirche vor der Basilika zukam, entscheidend dazu beitrug, das Querschiff aufzugeben. Denn das im Mittelschiff von der Kanzel gesprochene Wort mußte im weitausladenden Querhaus notwendig undeutlich verhallen und daher eine einheitlichere Raumzusammenfassung nahelegen.

Den gotischen Grundriß charakterisiert die Folge schmaler, rechteckiger Jochfelder, durchsetzt mit den Diagonalen der Kreuzrippen. Sie sind der graphische Ausdruck für das unaufhaltsame Vorwärtsdrängen. Die Einheitlichkeit der Gesamtbewegung in die Tiefe bewirkt, daß die Joche nichts einzeln für sich sind, sondern nur im Zusammenhang ihre Bedeutung erlangen. Denn die Betrachtung des einzelnen Jochfeldes, zweier Pfeilerpaare einander gegenüber, der Bogenintervalle dazwischen mit ihren Steilproportionen führt sofort von der Tiefenbewegung ab und springt über in die Vertikalbewegung.

Die Analyse kann daher vorläufig absehen vom Einzeljoch, soweit es Ausdrucksträger der Höhentendenz ist und ihm nur insofern Beachtung schenken, als es einen Teilwert der Tiefenbewegung des Raumes darstellt. Das gotische Joch des Mittelschiffs kommt hier allein in Betracht. Das Normalmaß seiner Länge beträgt die Hälfte seiner Breite. Die französische Gotik kennt hierin keine Entwicklung: bis zu den letzten Ausläufern des style flamboyant hat sie daran festgehalten. Die deutsche Sondergotik dagegen hat von vornherein andere Verhältniswerte von Breite und Länge des Jochfeldes. Die süddeutsche Gruppe der Kirchen in Schwäb.-Gmünd, Dinkelsbühl und Schwäb.-Hall setzen ein mit einem Joch, dessen Breite etwas über anderthalbmal in der Länge aufgeht. Die Stiftskirche zu Stuttgart, die Kirche in Schwaz erweitern das Jochfeld zu einem noch breiteren Rechteck, bis in der Stadtkirche zu Wimpfen a. Berge schon nahezu das Verhältnis von Breite

zu Länge wie 1:1 erreicht iſt. Die gleichzeitigen Kirchen in Norddeutſchland, d. h. Weſtfalen, haben dieſe Entwicklung nicht erſt durchlaufen müſſen, da ſie von vornherein Jochformen hatten, deren Länge ſich wenig oder garnicht von der Breite unterſchied. Ueber die dieſer Tatſache zugrunde liegenden Bedingungen wird bei Gelegenheit der Raumentwicklung zu reden ſein. (Von den Kirchen des Backſteingebiets wird hier abgeſehen, weil ihnen techniſche Schwierigkeiten bei der Jocherweiterung gewiſſe Feſſeln auferlegten. Die Entwicklung wird natürlich auch hier nicht verleugnet. Die Stadtkirche von Dingolfing (Grundſteinlegung 1467) iſt im Anlagetyp geradezu eine Replik der Landshuter Spitalkirche (begonnen 1407) zu nennen. Doch iſt ſie um ein Joch kürzer, weil die Pfeilerabſtände erweitert ſind.)

Die oberſächſiſchen Kirchen haben als letzte Glieder der ſondergotiſchen Geſamtentwicklung ſich hierin mehr Süddeutſchland angeſchloſſen. In Annaberg und Pirna mißt die Breite des Joches noch ein Drittel mehr als die Länge, in Freiberg etwa noch ein Viertel mehr, in Schneeberg 1515 und Plauen, Johanniskirche ſchließlich iſt das Quadrat erreicht.

Dieſe allmähliche Erweiterung der Joche iſt der Ausdruck eines ganz beſtimmten Bewegungsgefühls. Wenn in der franzöſiſchen Gotik durch die Schmalheit der Joche die raſche Aufeinanderfolge erſtrebt wurde, ſo iſt es umgekehrt in der deutſchen Sondergotik die Verbreiterung der Travee, die eine Verlangſamung der Bewegung verdeutlicht. Mit der Verbreiterung tritt ſelbſtverſtändlich auch eine Verringerung der Jochzahl ein, wodurch ſich der lange, einheitliche Tiefenzug nicht entfalten kann. Vielmehr wird auch dadurch klargelegt, daß nicht mehr mit dem alten gotiſchen Nachdruck die Tiefe ereilt wird. Die größeren Intervalle der Traveefolge ermöglichen ein ruhigeres Atemholen. Man geht langſamer durch ſolche Räume. Damit iſt aber auch jene in logiſcher Konſequenz klar gerichtete Bewegung, die das Schiff durcheilt, endgültig verlaſſen. Wenn es der Charakter des gotiſchen Bewegungszuges war, daß er im feſten Rhythmus der Schmaljoche vordrang bis in den Chor, ſo wird durch die gelöſtere Haltung der erweiterten Traveen in der Sondergotik der Eindruck einer ohne beſtimmtes Ziel arhythmiſch forttreibenden Bewegung bedingt. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß

ſich dieſe fundamentalen Unterſchiede in allen Weſenszügen vertikaler und horizontaler Gliederung eines Bauwerkes ausſprechen. Auf die knappſte Formel gebracht, lautete der Gegenſatz: Hallenkirche ſtatt Baſilika. Durch Feſtlegung der wichtigſten Abweichungen von der Gotik wird ſich für die Charakteriſtik der ſondergotiſchen Bewegung ein genaueres Bild gewinnen laſſen.

3. Einmal iſt die Reduktion der Longitudinalbewegung nicht ohne Einfluß auf das Gewölbeſyſtem geblieben. Die Herrſchaft der figurierten Gewölbe ſetzt ein. Das neue Bewegungsgefühl konnte nicht mehr das ausgeweitete Jochfeld von dem ſcharfen einheitlichen Schwung der gotiſchen Kreuzrippen durchſchießen laſſen, die breiten Kappenflächen hätten ihre Bewegungsenergie optiſch erſchlafft. Es bedurfte der vielfältigen Bewegungsläufe der zwiſchengeſpannten Rippen, die nicht unmittelbar die Diagonalbewegung von Pfeiler zu Pfeiler über die Höhe des Schlußſteins fortpflanzen, ſondern auf Umwegen im Zickzackmarſche zu ihrem Ziel gelangen laſſen. Und dieſes ruckweiſe Vorgehen der Linienführung in der Rippenbeſetzung der Decke, dieſes Zerlegen der diagonal gerichteten Kraftſtrahlen iſt ein Moment der Bewegungsverlangſamung.

Es muß hier wieder von der Betrachtung der Keimzelle gotiſcher Bewegung, vom Einzeljoch ausgegangen werden, um die Bewegungsintenſität der figurierten Gewölbe zu analyſieren. Vorausgeſchickt ſei ein Faktum von entwicklungsgeſchichtlicher Bedeutung. In kleinen Räumen von vollſtändig oder doch nahezu zentralem Grundriß haben ſich zuerſt die Gewölbeſterne kriſtalliſiert. Man ſieht warum: hier konnte ſich keine durchgehende Bewegung entfalten. Es ſind Einzelkapellen, Sakriſteien und Turmhallen in den großen Architekturen, Andachtsräume in Profanbauten und ſelbſtſtändige Kapellen. In allen Fällen boten die feſten Umgrenzungswände den taſtenden Verſuchen die Decke vielteiliger zu geſtalten, Rückhalt.

Die Formen, in die ſich dieſe Anſchauung zuerſt ergießt, ſind vierſtrahlige Sterne. Sie entſtehen dadurch, daß die vier Kappen des Kreuzgewölbes noch einmal in drei Felder untergeteilt werden. Die Linearbewegung der Sekundärrippen tritt mit den urſprünglichen Diagonalrippen in Konkurrenz. Dieſe Retardierung ſetzt ſchon im 13. Jahrhundert ein. Norddeutſchland iſt charakteriſtiſcherweiſe

das Urſprungsland der figurierten Gewölbe. (Die Erörterung der durchgreifenden ſtiliſtiſchen Differenz zwiſchen Nord- und Süddeutſchland ſind dem zweiten Teil vorbehalten. Da jedoch die figurierten Gewölbe nicht auf die Hallenkirchen beſchränkt ſind, konnten zu dieſen Unterſuchungen die im übrigen eingehaltenen Grenzen der Materialauswahl überſchritten werden.)

Im Gebiet des deutſchen Ordens gilt der dreijochige Chor der Johanniskirche in Thorn, deſſen mittleres Joch mit einem Sterngewölbe ausgeſetzt iſt, als die Wiege.

Weitere Inkunabeln ſind die Alte Kapelle im Hochſchloß der Marienburg (1270) und die im Grundriß gleichlautende im Schloß Lochſtedt (1280), weiter die Kapelle im Schloß Rheden.

Hierzu kommen dann im Anfang des 14. Jahrhunderts in Süddeutſchland die erſten Beiſpiele: In Regensburg die Thomaskapelle am Römling mit einem achtſtrahligen Stern, der in der Mitte von einem Pfeiler geſtützt wird, und mit der gleichen Sternfigur die Sakriſtei des Wormſer Doms.

Wichtiger als das Auftreten in Kleinräumen iſt das Erſcheinen des Sterngewölbes in der großen Kirchenarchitektur. Das geſchah zuerſt im Querſchiff, in der Vierung, die ſchon oben als der tote Punkt in den kreuzenden Bewegungsſtrömen der Schiffe bezeichnet werden konnte. Selbſt die franzöſiſche Gotik hat in einigen Fällen das mächtige quadratiſche Feld mit einem Sterngewölbe überſpannt, nämlich in den Kathedralen von Amiens (Ki.-Bauk. T. 363) und Auxerre (Ki.-Bauk. T. 366). Der gleichmäßige Rhythmus wurde hier zu einem längeren Ausholen unterbrochen. Die Winkelkongruenz der Diagonalrippen in der Traveefolge hörte auf. Die Kappen zwiſchen den Rippen wuchſen nach der Breitendimenſion. Es war immer die Gefahr, daß bei einem weiten quadratiſchen Feld der Funktionsgehalt der Rippen nicht ausreichen würde, um die Flächigkeit der Kappen zum Schweigen zu bringen.

Sowie dieſe Dreiecksfelder aber einmal als Fläche erkannt waren, ſetzte das Bedürfnis ein, ihnen den Charakter des Laſtenden durch kleinteiligere Geſtaltung zu nehmen. Hiermit verband ſich ſogleich ein ſtarkes Gefühl für die dekorativen Werte ſolcher Flächenbrechung. Es wäre nicht undenkbar, daß eine Geſchichte des dekorativen Geſchmacks dieſer Zeit nur nach der Entwicklung der figu-

rierten Gewölbe geſchrieben würde. Wieder muß auf die Gewölbe der Kleinräume hingewieſen werden, die als Urſprungsort zu gelten haben. Hier, wo von einer Tiefenbewegung von vornherein keine Rede ſein konnte, mußte die rein dekorative Bedeutung der Rippenbrechung ſich zuerſt erweiſen.

Die Grundlage für den Eindruck einer Verlangſamung der Tiefenbewegung in der Vierung gegenüber der Folge von Schmaljochen war durch das Quadrat gegeben. Es bedurfte indes noch einer optiſch anſprechenden Ausdeutung. Die figurierten Gewölbe wurden Ausdrucksträger des neuen Bewegungsgefühls. Und doch ſcheint es paradox, dieſe lebhafte Linienführung der Sterne und Netze als Träger einer retardierten Tiefenbewegung aufgefaßt wiſſen zu wollen. Allein das Entſcheidende iſt auch hier die völlige Durchbrechung aller gotiſchen Vorſtellung. Der Rhythmus der Kreuzrippenfolge gilt nicht mehr ohne weiteres. Er wird umſpielt, begleitet, gehemmt von den im Zickzack geführten Sekundärrippen. Es iſt mehr Augenarbeit zu leiſten, und ſelbſt bei gleichem Energieaufwand wird das vermehrte Quantum längere Zeit zur Bewältigung beanſpruchen. Man kann daher wohl von der Reizverſtärkung der Einzelformen reden, für die Raumbewegung aber ergibt ſich eine Verlangſamung.

Dies kann nun für das zum Quadrat erweiterte Vierungsjoch in gewiſſem Sinne billig erſcheinen. Jedoch mit der Uebertragung auf die Folge rechteckiger Joche im Schiff wird deutlich ausgeſprochen, daß nicht nur infolge von Gewöhnung eine intenſivere Arbeit geleiſtet werden kann, ſondern daß eben eine andere Art der Raumbewegung empfunden wird und einen der neuen Empfindung entſprechenden Ausdruck erhalten hat. Die Mittelſchiffjoche einiger norddeutſcher Kirchen ſiedeln zuerſt dieſe einfachen großkörnigen Sternkriſtalle an. (Es ſind die Dominikanerkirche in Dortmund, 1343 vollendet. Grundriß: Ludorff, Kunſtdenkm. v. Weſtfalen. Kreis Dortmund-Stadt. In Breslau die Sandkirche 1350—70, Grundriß: Schnaaſe, Geſchichte d. bild. Künſte VI, 306. Kulmſee nach 1350. Ki.-Bauk. T. 452. S. Jacob in Thorn erſte Hälfte des 14. Jahrh. Ki.-Bauk. T. 452.)

Es ſind dies Kirchen, die ſchon im 14. Jahrhundert nur ſelten vom quadratiſchen Grundriß abweichende Mittelſchiffjoche be-

ſaßen. Weitaus häufiger findet ſich daher der vierſtrahlige Stern in den Seitenſchiffen, für deren Traveegrundriß die Gotik das Quadrat feſtgelegt hatte. Hieran hielt man auch durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch feſt, beſonders in dem in architektoniſcher Hinſicht mehr konſervativen Nordweſtdeutſchland. (S. Willibrord in Weſel. Clemen, Die Kunſtdenkm. d. Rhein-Prov. II. Kreis Rees S. 125; Lambertikirche in Münſter. Lübke, Die mittelalt. Kunſt i. Weſtfalen, Tafel 23 und Notteln, Lübke ebenda S. 290: begonnen 1489 laut Inſchrift.)

Die Mittelſchiffjoche ſind für den Raum naturgemäß das Intereſſezentrum. Kein Wunder, daß alle Entwicklung aus dieſem Schoß quillt. Dieſe Joche indeſſen litten daran, daß bei dem im Anfang der ſondergotiſchen Entwicklung noch ſchmalen rechteckigen Feld die Strahlen des Gewölbeſterns allzu ſpitz ausfielen, und daß die Sekundärrippen nur wie eine Vervielfachung der Diagonalrippen erſchienen. Denn man muß ſich vergegenwärtigen, daß die den Raum überſpannenden Formen in Wirklichkeit für das Auge erheblich länger gezogen ſind, als der Grundriß mit ſeiner auf einen Horizontalſchnitt reduzierten und zuſammengeſchobenen Gewölbezeichnung glauben macht. Das Auge wird leicht verführt, die langen Sekundärrippen der beiden ſtumpfwinkligen Dreiecke im Jochfeld mit den Diagonalrippen zuſammenzufaſſen. In einheitlichem Fluß gleiten ſie. Um die Bewegung weiter zu verlangſamen, wird dort, wo dieſe Sekundärrippen unter ſtumpfem Winkel zuſammentreffen, ein Keil eingetrieben: die Bewegung des Strahles nicht mehr lang durchgeführt, ſondern noch einmal gegabelt. Das Jochfeld wird durch eine Halbierungslinie und die Diagonalrippen in ſechs Dreiecke zerlegt, die ſämtlich, die zwei großen wie die vier kleinen dreiteilig gebrochen werden. (Pelplin Ki.-Bauk. T. 456. Dehio, Handbuch II. Dieſe Gewölbe einfacher Art um 1350. Treptow a. d. Tollenſe, Oeſtl. Hälfte. Ki.-Bauk. T. 449. Dehio Handb. II. 15. Jahrh.)

Indeſſen bleibt dies eine ſporadiſch auftretende Uebergangsform. Durch Hinzufügung der zum Gurtbogen parallelen Halbierungslinie und Dreiteilung aller Kappen entſteht der Stern mit acht Strahlen. Hierbei muß die Erweiterung des Einzeljochs, von der die Rede war, wieder in Erinnerung gebracht werden, da ſie ein geeigneter Nährboden dieſer regulären Bildung war. Vorteilhaft im Sinne

der Entwicklung war es, den Sekundärstrahlen, die sich beim sechsstrahligen Stern in der Achse des Mittelschiffs als eine lange Reihe hintereinander einstellen, nicht die Führung zu überlassen. (Stargard, Marienkirche und Johanniskirche, beide Ki.-Bauk. T. 449. Dehio Handb. II, Johanniskirche, Langhausseite 1408. Marienkirche, Gewölbe im 17. Jahrhundert erneuert. Diese Erneuerung scheint aber die alten Formen völlig eingehalten zu haben und nur mit den barocken Schnörkeln zu verbrämen.)

An all diesen vielstrahligen Sterngewölben haftet noch immer ein Rest gotischen Bewegungsgefühls. Was man auch anhäufte an Rippenelementen, wie sehr auch die Sekundärrippen die Kreuzrippen umdrängten, diese konnten nicht völlig zum Schweigen gebracht werden, solange sie überhaupt nur vorhanden waren. Ihr Rhythmus war noch immer maßgebend. Allein die Bewegungsvorstellung ging auf etwas diametral Entgegengesetztes. Verhaßt mußte alles sein, was Kreuzrippe heißt. Die Bewegung der Sondergotik mußte ihre Art, ihren Rhythmus zum Ausdruck bringen. Sie konnte das auf die Dauer nicht dadurch, daß sie die alten Formen mit neuen umgab und die Wertbedeutung der ersteren verschob. Die Kreuzrippen waren ästhetisch wertlos geworden. So geschieht das für die Gotik ganz unerhörte: man schaltet die Kreuzrippen auch objektiv aus. Man macht die Begleitformen zu den Formen schlechthin. Sie als Ausdrucksträger des neuen Bewegungsgefühls hatten von vornherein den Akzent. Ihre Aufgabe ist nicht mehr mit der reißenden Kraft der gotischen Rippen das Jochfeld zu durchschneiden, sondern mit jener ruckweise vorstoßenden Linearbewegung ein in der Gotik nicht vorhandenes stark strömendes Raumgefühl zu akkompagnieren. Es ist daher auch nur scheinbar eine Erleichterung der Perzeption oder eine Ermüdungs-Erscheinung, wenn die Kreuzrippen und die für die Sternform gleichwertigen Halbierungslinien ausgelassen werden, so daß die für unser Auge so klaren und durchsichtigen Gebilde der mehrstrahligen Sterne aus Viereckkristallen zusammenschießen. (Beispiele: Sechsstrahlig Ueberlingen Ki.-Bauk. 455. Landshut, Heiliggeistkirche, Hasak, Kirchenbau des Mittelalters S. 53. Dom zu Königsberg, Hasak S. 146. Achtstrahlig Lüneburg, Nikolaikirche Ki.-Bauk. 448. Schrobenhausen, Bayer. Kunstdenkm. Oberbayern Taf. 27.)

Indeſſen muß man gefühlt haben, daß ſelbſt in der Richtung der Strahlen noch etwas lag, was an den gotiſchen Rhythmus erinnerte. Die Jocheinheiten, die den Sternen Zentrum und Endpunkte anweiſen, mußten beſeitigt werden. Die trennenden Gurte mußten fallen. In der gleichmäßigen Durchziehung der Decke mit Rippen wurde das Ziel geſucht. Eine ſolche Rippenanordnung brachten die Netzgewölbe. Dort wo die Netze noch von Sternen durchwebt ſind, ſind dieſe ſo gedreht, daß ihre Strahlen nicht auf einen jochbegrenzenden Punkt fielen. (Stuttgart, Stiftskirche, ſüdliches Seitenſchiff). Die Netzgewölbe enthalten das Reſultat der ganzen Entwicklung: Beweglichkeit anſtatt Bewegung. Die Entwicklung der Plaſtik durchläuft eine parallele Kurve. Die durchgehenden großen Faltenzüge gotiſcher Gewandfiguren verſchwinden. Dafür wird die Figur überrieſelt von der Fülle kleinteiliger Gewandmotive.

Die Bewegung im Gewölbe beſchränkt ſich nicht mehr auf die linearen Kraftſtrahlen der Kreuzrippenpaare im Jochfeld, ſondern die ganze Decke iſt in eine vielteilige Schwingung geraten.

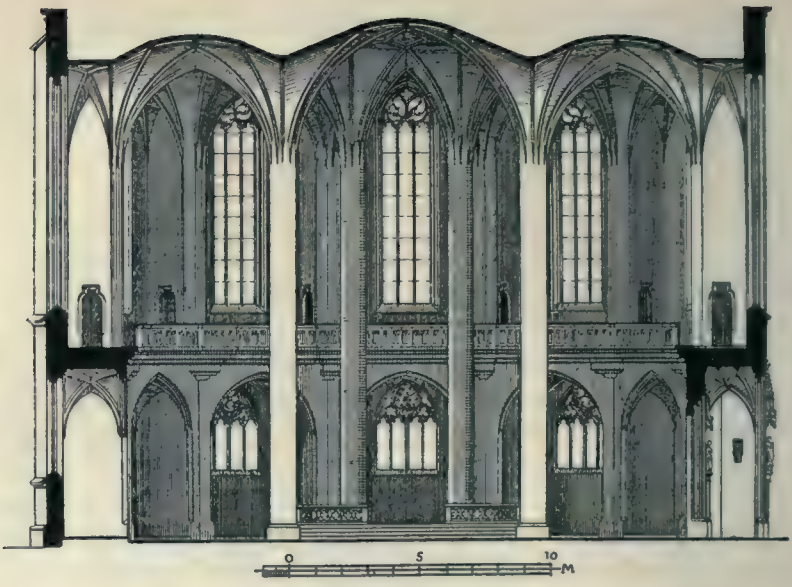
Statt des klingſcharfen Sauſens der gotiſchen Kreuzrippen erfüllt jetzt das Gewölbe ein breites Rauſchen in dem pſychologiſchen Sinne des Zuſammenklingens vieler Tonelemente, die nicht einzeln zum Bewußtſein kommen. Das Moment einer wogenden, in Schwingung geratenden Bewegung führt zu der allgemeinen Richtungsfreiheit, die ſich in den ſtrudelnden, kreiſenden Figurationen zu erkennen gibt, deren Rippenelemente an der Decke undulieren. Anfangs ſpielen die in Kurven geführten Rippen nicht über das von Scheidbögen und Gurten gerahmte Feld hinaus: Fächergewölbe in der ehemaligen Auguſtinerkirche in Nürnberg. (Grundriß in Eſſenwein-Stiehl, Der Wohnbau des Mittelalters S. 36. 1479 bis 1484 von Hans Beer. Vergl. Thieme-Becker, Künſtlerlexikon III.)

Später durchweg frei über die ganze Decke in zuſammenhängenden, ununterbrochen weitergeführten Bogenläufen: Chemnitz, Schloßkirche; Kuttenberg, Barbarakirche; Annaberg und Brüx.

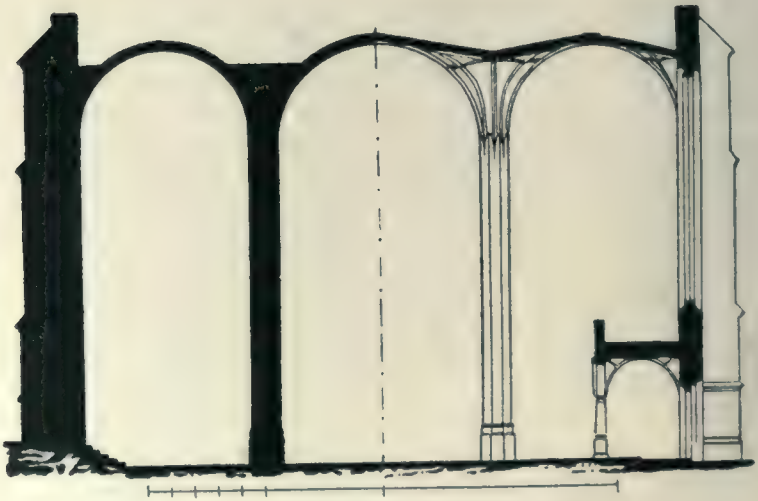
4a. Die gleiche Wandlung über die Verlangſamung zu einer freiflutenden Bewegung macht der Vertikaltrieb im Verlauf der Sondergotik durch. Die wichtigſte Tatſache iſt, daß die Sondergotik mit der Hallenkirche drei gleich hohe Raumkuben nebeneinander als

die normale Raumform aufstellte. Bei der Höhenangleichung der drei Schiffe wirkt nicht mehr allein die Höhe des einen mittleren, sondern der erweiterte Raum in seiner Gesamtheit. Der Querschnitt ergibt dadurch ein Ueberwiegen der Breitenproportionen für den Hallenraum als Ganzes. Doch muß gesagt werden, daß dies im Raum selten in voller Entfaltung wirken kann, weil die Summe der vertikalen Akzente dagegen hält. Trotzdem differiert der Eindruck der kubischen Verhältnisse, auch wenn man Schiff um Schiff isoliert betrachtet, von jedem gotischen. Die Proportionen werden neu normiert. Das Mittelschiff sei auch hierfür nur in Betracht gezogen. In der gotischen Basilika übersteigt die Höhe die Breite um ein Dreifaches, wenn man ein Mindestmaß nimmt. Die großen Kathedralen aber, Köln etwa, treiben die Höhe bis auf ein Sechsfaches der Breite. In der Sondergotik ist eine konsequente Veränderung der Höhenproportionen zugunsten der Breite zu konstatieren. (Die Landshuter Martinskirche Ki.-Bauk. T. 475 hält noch nahezu an gotischen Proportionen fest (ca. 1 : $2^3/_4$). Die Frauenkirchen in Ingolstadt und München (Gewölbe 1477) reduzieren das Verhältnis ein wenig (ca. 1 : $2^1/_2$), Ki.-Bauk. Tafel 475. Am Ende des 15. Jahrhunderts sinkt das Verhältnis von Höhe zu Breite in Süddeutschland auf 1 : 2. Stuttgart, Stiftskirche und Weil der Stadt Ki.-Bauk. 475. In Westfalen war dies schon früher der Fall. Münster, Lambertikirche, Ki.-Bauk. 477. Lippstadt, Marienkirche. Und dies bleibt für die sächsischen Hallenkirchen die Normalproportion: Annaberg und Pirna. Ja, es geht noch darunter: in Zwickau und Plauen, Johanniskirche. Das ist dann auch noch spät im 16. Jahrhundert die Norm in Süddeutschland geworden, wenn man Molsheim 1614—1619 Ki.-Bauk. 477 noch in diese Entwicklungslinie rechnen will. Vergl. Dehio, Handbuch IV).

Es ist daher nicht zulässig, die steilen Querschnittprofile der bayerischen Hallenkirchen gegenüber solchen breiteren Bildungen als Beweis eines ständig schwankenden Raumideals anzuführen, wie Dehio will. Wenn trotzdem Differenzen bestehen blieben, sind diese in der in Nord- und Süddeutschland verschiedenen Raumanschauung begründet. Es ist in Bayern vielmehr ein Anfangsstadium der Entwicklung. Für die Raumproportionen sind theoretische Anweisungen überliefert. Meister Lorenz Lacher gibt in seiner Unter-



St. Martin in Amberg



St. Marienkirche in Pirna

weisung 1516 zwei verschiedene Raumproportionen an. Bei kleinem Chor 1:1½, für die großen Kirchen aber 1:2, was durch die Untersuchung der Monumente bestätigt wurde.

Eine parallele Kurve durchläuft die allmähliche Zunahme der Breite der dem Mittelschiff in der Höhe angeglichenen Seitenschiffe. Das gotische Normalverhältnis war, daß das Mittelschiff das Doppelte an Breite maß. Die älteren Hallenkirchen in Westfalen sind auf dies Verhältnis abgestimmt. In Süddeutschland noch die Mutterhallenkirche Gmünd; auch die bayerischen Hallenkirchen in Landshut, Straubing, München haben nicht an dieser Norm gerüttelt. Allein zur Entschuldigung müssen hier wie in ganz Nordostdeutschland konstruktive Rücksichten aus Gründen des Backsteinmaterials gelten. In Ingolstadt, das dieser Gruppe stilistisch nahesteht, aber nicht reiner Backsteinbau ist, liegt auch eine Abweichung von der Norm vor. Das Seitenschiff geht in der Breite des Mittelschiffs kaum noch anderthalbmal auf. Eine weitere Verschiebung des Verhältnisses zugunsten des Seitenschiffs findet statt in Nürnberg, Lorenzkirche, Dinkelsbühl und Stuttgart, Stiftskirche. Dagegen weist Weil der Stadt wieder das Verhältnis 2:1 auf. Der Rückfall befremdet um so mehr, als derselbe Baumeister Albrecht Georg wie in Stuttgart den Bau leitete. In Stuttgart wird der Gewölbeschub des stark überhöhten Mittelschiffs durch Strebebögen aufgenommen, die unter dem großen Dach versteckt das Seitenschiff überspringen. In Weil der Stadt dagegen schließt das Mittelschiffgewölbe in ununterbrochener Steigung an die Seitenschiffgewölbe an. Die senkrechte Mauererhöhung des Mittelschiffs fällt fort, somit auch die Möglichkeit, Strebebögen anzusetzen. Technische Bedenken also gaben für die Schmalheit der Seitenschiffe den Ausschlag. Querschnitte Ki.-Bauk. 475.

Die Entwicklungslinie verläuft in Obersachsen, und jeder Name bedeutet eine Breitenvermehrung des Seitenschiffes: Annaberg, Pirna, Freiberg, Schneeberg. Mit den beiden letzteren ist die Breite der drei Schiffe nahezu gleich. In Zwickau endlich ist dies völlig erreicht. Uebereinstimmung der drei Schiffshöhen und -breiten war das Ideal. Dadurch auch technisch der Vorteil, „daß die Schubkräfte der Schiffsgewölbe in den Pfeilern einander entgegenwirkend sich ganz oder teilweise neutralisieren.“ (Ungewitter-

Mohrmann, Lehrbuch der gotiſchen Konſtruktionen, II, 370.) Wenigſtens kann dies vom 15. Jahrhundert behauptet werden. Beim Ulmer Münſter ging man daran, es zu verwirklichen. Doch überſtiegen die allerkühnſten Spannungen das Menſchenmögliche; ſchon um 1500 mußten die Seitenſchiffe durch Einreihung einer Pfeilerreihe in zwei zerlegt werden. Bei immer noch bedeutenden Abmeſſungen gibt ſich aber die gleiche Geſinnung noch in Amberg, Schwäbiſch-Hall und Zwickau kund.

In dieſem Zuſammenhang mag das Erſcheinen der zweiſchiffigen Hallenkirchen genannt werden, die unter Preisgabe unendlich wertvoller Raumſymmetrien das Ziel der gleichen Schiffsbreiten erreichen. Als Paradigma kann Berchtesgaden gelten. (Ki.-Bauk. 473. Zu nennen noch Augsburg, Dominikanerkirche 1512—15 und verſchiedene Kirchen in Tirol. Vergl. die Aufzählung bei Riehl, Die Kunſt an der Brennerſtraße. Leipzig 1908. S. 9.)

Das Raumgefühl erfaßt den Wandel der kubiſchen Proportionen unmittelbar als eine Veränderung des Aktivitätsbedürfniſſes. Der formale Ausdruck hierfür liegt nicht ſo ſehr in den ſeitlichen Begrenzungen als in den oberen Endigungen. Zur Unterſuchung ſtehen die Querſchnittprofile. Für die Gotik iſt der Gurtbogen der Grademeſſer der Vertikaltendenz im Räumlichen. Die Bogenſchenkel ſchießen hoch und ſpitz zuſammen. Man kann als Normalfall ſetzen, daß der Bogen ſein Zentrum im gegenüberliegenden Kämpfer hat. (Exemplifiziert ſei mit einer frühen franzöſiſchen Kirche: Jacobins, Agen. Ki.-Bauk. 521.)

Für die geſamte Entwicklung der Sondergotik gilt als Geſetz beſtändiges Nachlaſſen in der Aufgipfelung des Raumprofiles. Auf einer imaginären Linie, die von Kämpfer zu Kämpfer horizontal geſpannt zu denken iſt, verſchieben ſich die Mittelpunkte des Bogenpaares beſtändig nach der Mitte zu. (Münſter, Lambertikirche (Ki.-Bauk. 477), Ingolſtadt (Ki.-Bauk. 475), Amberg (Kunſtdenkm. Bayern. II. XVI., Dinkelsbühl, (Vergl. Ztſchr. f. b. K. 1882, Pohlig) Schwäb.-Hall, (Vergl. E. Gradmann, Schwäb.-Hall. 1908) bedeuten Etappen dieſes Weges. Die Bogenſchenkel ſpreizen ſich. Die Wölbung wird unterſpitz. Die Mittelpunkte des Bogenpaares rücken immer enger zuſammen, bis ſie ſich decken. Der reine Halbkreis iſt das Reſultat im Querſchnittprofil. (Stuttgart, Stiftskirche

Ki.-Bauk. 475; Pirna, Stadtkirche, Steche, Die Kunſtdenkmäler im Königreich Sachſen, Heft 1, Molsheim Ki.-Bauk. 477.)

In dieſem Stadium der Entwicklung hat ſich der Gewölbe ſchon jene allgemeine Beweglichkeit bemächtigt, die im Netzgewölbe ausgedrückt liegt. Sie verzichtet auf die rhythmiſchen Akzente der Gotik, die Gurtbögen. Die eigentliche Sondergotik kennt keine Höhendifferenz zwiſchen Gewölbeſcheitel und Gurtbogenſcheitel mehr. Man erinnere ſich, daß die rechteckigen Jochfelder ſich zum Quadrat erweitern. Die Gewölbe werden gewiſſermaßen auseinandergezogen. Was in tiefen Buſungen gefaltet war, wird einer Fläche angeglichen. In der Gotik hatte die Höhenbewegung die Gewölbeflächen in Steilkappen umgeſetzt. Die Sondergotik dämpfte auch hier die Wucht der reinen Vertikalbewegung. Das Gewölbe in ſeiner Geſamtheit ſenkt ſich zum Halbrund.

Der konſequente Vertikalismus der Gotik bedeutet eine reſtloſe Ueberwindung des Stoffes. Alle materielle Schwere iſt aufgehoben und die dumpfe Ruhe in die lebendige Aktion verwandelt. Ein Stil, der alle horizontalen Teilungen aufhebt, kann auch in ſeinen oberen Abſchlüſſen keine horizontale Deckung anerkennen. Der Aktivitätscharakter auch dieſer Abſchlußform muß gewahrt bleiben. Der Spitzbogen erfüllt dieſe Bedingungen. Im Raum ſoll er wirken wie ein Konvergieren der parallelen Vertikalen in unendlicher Höhe. Immer gibt der Spitzbogen ein letztes an Entmaterialiſierung.

Die deutſche Sondergotik hat ſolche Bogenformen gepflegt, die das Laſtende des Stoffes wieder empfinden laſſen. Das Verhältnis von Kraft und Stoff in dieſem Stil wird durch ein neues Formgefühl bedingt, das das Breite und Stumpfe bevorzugt. Die Bogenformen verlieren die Raſtloſigkeit der Bewegung. Sie ſteigen langſamer aufwärts und wirken wie abgeſtumpft. Die Proportionen von Höhe und Breite im Spitzbogen ändern ſich von Grund auf. Niedrigere und breit auseinandergezogene Formen verkünden das Eindringen von Horizontalkräften, die das Hochaufſchlitzen nicht mehr zulaſſen. Der Korbbogen, der keine Spitze mehr hat, ſondern breit und ſchwerfällig hochſchiebt, gibt den äußerſten Formgegenſatz zum gotiſchen Spitzbogen. Der Halbkreisbogen wird wieder eingeführt. Allein dadurch, daß man den Unterſchied zwiſchen tragenden und getragenen Gliedern in der Sondergotik verwiſchte,

erhält der Bogen ein ganz neues Gepräge. Er hebt ſich nicht frei von unten heraus, ſondern ein ſpitzer Bogen ſcheint hier von oben eingedrückt, wobei dann wie zufällig die Form des reinen Runds entſteht. Dies Rund, das aus dem Senkrechten ins Gebogene überläuft, wirkt ſtumpf, weil man es mit dem ſenkrechten Teil zu einer Form zuſammenbezieht, während der über einem ſenkrechten Träger deutlich abgeſetzte Halbkreisbogen ein Glied für ſich iſt, das die an jedem Punkt gleich große Kraft und Feſtigkeit elaſtiſch macht.

4b. Wenn Spannung ein weſentlicher Begriff aller Gotik iſt, ſo kann man es äſthetiſch ſo interpretieren, daß auch eine höchſte horizontale Spannung in den ſchmalen wie zu dünnen Häutchen gewordenen Mauerfeldern zwiſchen dem Pfeiler- und Strebeſyſtem herrſcht. Wird nun eine Bogenöffnung, ein Fenſter von unten hineingeſchlitzt, ſo zöge ſich dort gewiſſermaßen die Wandfläche bis an die feſten Vertikalſtränge zuſammen, und wie von ſelbſt entſtände der Spitzbogen. Allein dieſe Horizontalkraft iſt immanent, daher äſthetiſch unwirkſam. Die Sondergotik hat die verborgenen Wagerechten wieder ans Licht gezogen. Die Horizontalen, die Linien der Schwere, der Ruhe erſtarken. Man empfand es jetzt unangenehm, den Blick im Chorſchluß durch eine Folge von Vertikalen hochzureißen, ohne irgendwelche Horizontalwirkungen dagegenzubringen. Deshalb wird im Hallenchor von Schwäb.-Gmünd ſchon um 1351 die Teilung in zwei Stockwerke, die ſich durch die an den Umgang ſchließende Kapellenreihe gegeben war, durch ein vielteiliges, ſtark vorſpringendes Geſims beſonders betont. Allein immer noch werden die Vertikalen als die Träger der Kraft empfunden. Dort wo die Bündelhalbpfeiler an der Mauer hochfahren, wird das Geſims rückſichtslos im Winkel gebrochen und köpft ſich dreieckig ſpitz vor. In der Lorenzkirche in Nürnberg wird der Faden fortgeſponnen. Auch hier kommt ein wagerechtes Teilungsglied zutage als Ausſcheidung horizontaler Kräfte, die ſchon ſtärker ihr Recht geltend machen. Es iſt ein ſchmaler Laufgang mit zierlicher Maßwerkbrüſtung, der ſich an der Wand herumzieht und ſich um die nach innen ein wenig vortretenden Strebepfeiler köpft. Sicher iſt hier ein Einfluß vom Prager Dom her zu konſtatieren, wo der Laufgang des Triforiums mit ſtark

betonter Horizontalbrüſtung verſehen war. (Vergl. Joſ. Neuwirth, Der Dom zu Prag, Taf. IV.)

Zu gleicher Zeit erſcheint in St. Martin in Amberg (Chor begonnen 1421, aber 1448 noch nicht vollendet, das Langhaus 1483 gewölbt) eine Emporenanlage, die zwiſchen den ins Kircheninnere eingezogenen Strebepfeilern eingeſpannt über einer ununterbrochenen Folge von Kapellen um den ganzen Raum herumläuft. Ihre Brüſtung, die ſich um die Strebepfeiler breitſeitig vorkröpft, iſt noch durchweg in Vertikalformen eingeteilt. Ihre entwicklungsgeſchichtlich hohe Bedeutung iſt, den durchgebildeten Prototyp dieſer Anlagen vorzuſtellen, ohne daß man anzunehmen berechtigt wäre, ſie habe über die allgemeine Idee hinaus für alle ſpäteren Emporen das Vorbild abgegeben. (Vergl. Querſchnitt S. 34.)

Die ſächſiſchen Kirchen haben dann das Motiv der Empore aufgenommen und zu voller Wirkung entfaltet als kräftigen horizontalen Akzent gegen die vielen aufſtrebenden Vertikalen. Neu iſt, daß die Empore ſtatt im Chor jetzt zu beiden Seiten des Langhauſes eingeführt wird. Das hat einen doppelten Grund. Einmal verlegte die reichere Chorbildung die Strebepfeiler nach außen, ſo daß der Empore die Stützpunkte entzogen waren. Dann aber kennt die Mehrzahl der ſächſiſchen Kirchen keinen pfeilergetragenen Umgang. Jetzt war der ſtarke Vertikalſchuß in den gleich hohen Schiffen zu dämpfen, der durch die weit ins Innere hineingezogenen Strebepfeiler vermehrt war. Dieſe unterſtützen die praktiſche Seite des Motivs, indem die zwiſchen ſie gefügten breiten Bodenflächen für viele Kirchgänger Platz ſchaffen. Auch verbindet man die Emporenabſchnitte zwiſchen den Strebepfeilern dadurch, daß man einen Durchlaß in den Pfeiler ſchlägt.

In Freiberg, dem erſten Erſcheinungsort der Empore in Sachſen, weicht die Brüſtung jedesmal dem Strebepfeiler in parallelem Zug zu ſeinem dreiſeitig vorſpringenden Körper aus. Entwicklungsgeſchichtlich von Bedeutung iſt auch, daß bei der Umgehung der Strebepfeiler nicht mehr ein ſcharfer Grat nach vorn ſteht, wie in Schwäbiſch-Gmünd und der Lorenzkirche in Nürnberg, ſondern wie ſchon in Amberg eine ſtumpfe breite Fläche. Eine Entwicklung im Sinne der Verſtärkung des horizontalen Gegengewichts iſt darin zu konſtatieren, daß man die Empore allmählich tiefer legt. In

Pirna, Annaberg und der von ſächſiſchen Bauten beeinflußten Stadtkirche zu Brüx in Böhmen ſteigt ſie herab. Die Horizontale läuft nunmehr (Brüx) lang und ruhig vor den Strebepfeilern, die ſie nicht mehr zu einer Richtungsänderung zwingen können. Dadurch wird ein ganz anderer Gegendruck auf die hochdrängenden Pfeiler ausgeübt, als wenn ſich die Empore oben an der Wand herumwindet.

In Schneeberg 1515—16 wird dann ganz ſpät noch in die mit der Martinskirche zu Amberg verlaſſene Bahn wieder eingelenkt: die horizontale Empore läuft auch im Chor durch, nur daß die geringere Tiefenerſtreckung des Raumes ihr Gewicht noch erhöht. Sie umzieht den ganzen Raum in mächtigem Ring. Und nun wird deutlich, daß ihr Beruf noch ein anderer iſt, als nur die Bewegung zu verlangſamen. Sie läßt zuerſt wieder das Gefühl eines weiten Raumes aufkommen. Eine Welt trennt dieſe Anſchauung von der gotiſchen, die zugunſten des rhythmiſch Bewegten das ſpezifiſch Räumliche eher unterſchlug. Die Aufgabe der Empore, durch ihr Liegen das Aufwärts der Bewegung zu hemmen, wird auch betont durch die Füllungsmotive der Brüſtungen. In der Lorenzkirche zu Nürnberg ſind es Maßwerkmuſter noch von jener Art, daß man ſie in unendlichem Rapport fortgeſponnen denken könnte. In Zwickau ſchon haben ſie ausgeſprochenen Horizontalcharakter. Und ſo bleibt es in Sachſen. In Annaberg treten an die Stelle ornamentaler Füllungen inhaltlich zuſammengehörige Reliefs der ſogenannten deutſchen Frührenaiſſance, die notwendig nacheinander abgeleſen werden müſſen und dadurch die wagerechte Richtung betonen. Bei all dieſer Ausbildung bleibt das Weſen der horizontalen Einteilung in der Sondergotik immer unverändert. Es iſt eine äußere, eine Gürtelform, kein den inneren Bau gliedernes Gelenk.

Es iſt die notwendige Folge der Geſtaltung des Innern, daß auch im äußeren Aufbau der Vertikalismus zurückweicht. Drei gleich hohe Schiffe: das Geſtänge der Strebebogen, das über die Seitenſchiffe hinaus das Mittelſchiff hochreißt, fällt fort. Nach innen gezogene Strebepfeiler: das zerklüftende Gerüſt verſchwindet, breite einheitliche Mauerflächen, durchſetzt mit den Fenſtern erſcheinen. Man wird dieſe äußerſten Konſequenzen nur ſelten ge-

Phot. K. Generalkonservatorium, München

Amberg. St. Martin nach Osten

Schneeberg i. S. St. Wolfgang nach Osten

zogen finden. Meist ist das Bild des äußeren Aufrisses nicht zu gleichmäßiger Reinheit der Anschauung durchgeführt. Was aber unbedingt sicher feststeht, ist die ununterbrochene Wirkungssteigerung des Horizontalismus. Durch das Einziehen der Emporen werden für die Anordnung der Fenster ganz neue Bedingungen geschaffen. Solange die horizontale Teilung nur im Chor umlief (Gmünd, Nürnberg), waren die Grundverhältnisse noch identisch mit den gotischen, denn ausspringende Kapellen gab es hier wie dort. Daß die wagrechte Teilung trotzdem so nachdrücklich wirkt, liegt an dem veränderten Grundriß der Kapellen, der Pultform ihrer Dächer gegenüber den spitzen Sätteln der Gotik. Es war damit alles geschehen, die Bedeutung der Horizontalen zu unterstreichen. Im Langhaus aber überschnitten die Emporen die von unten bis oben durchgehenden Fenster. Eine Zerlegung führte auf die Zweigeschossigkeit. (Pfarrkirche zu Kiedrich. Leonhardkirche in Frankfurt am Main, in beiden Geschossen mit rundbogig geschlossenen Fenstern. Xanten, Victorkirche. Dippoldiswalde, Marienkirche. Hier noch relativ gotisch empfunden. Beide Fenster liegen in einer eingetieften senkrechten Zone, gerahmt von einer Doppelhohlkehle).

Die Emporen werden tiefer gelegt. Das Gleichgewicht der beiden Fenstergeschosse verschiebt sich, die oberen, höheren dominieren. In die Gesamteinteilung kommt dadurch der Ausdruck des Herabsinkenden, durchaus Ungotischen. (Amberg, Zwickau, Annaberg, Schneeberg, Chemnitz, Schloßkirche. Hildesheim, Paulskirche, die unteren Fenster in Korbbogenform. Wittenberg, Brüx).

Allein auch da, wo nicht Emporen die Neueinteilung bedingten, zeigt sich das sondergotische Stilgefühl. Man versuchte einen Ersatz der wagerechten Durchführung der hohen Fenster mit Maßwerkelementen. Die horizontalen Kräfte brechen hervor, Zelle setzt sich an Zelle, und die von unten nach oben strömende Bewegung wird gehemmt. Im Norden wie im Süden von Deutschland setzt die Empfindung ein, die eine schmale Hochwand unterbrechenden Fenster sind zu hoch, man muß sie in wagerechte Abteilungen zerlegen. (Wiesenkirche in Soest, Nicolaikirche in Kalkar, der Chor der Reinoldikirche in Dortmund, der Chor des Aachener Münsters, Chor der Pfarrkirche von Kiedrich, St. Theobald in Thann, die Annenkirche in Annaberg, Barbarakirche in Kuttenberg, Mühlhausen

in Thüringen, Köln, Andreaskirche, ſüdl. Koncha 1492. Kalkar, Pfarrkirche.)

Man denke zurück an die gotiſche Redaktion des äußeren Aufriſſes: Strebepfeiler und Strebebogen führen allein das Wort. Was da war an Geſimſen, an linearen horizontalen Werten, wurde umgeſetzt in Stehformen mit knappem energiſchen Profil oder überrannt von ſtärkeren Vertikalgliedern. In dieſem Sinne hatte die Gotik den Wimperg erfunden. Er verſtärkte die Stoßkraft des Spitzbogens, über den er hinausſtieg, und vernichtete die Wirkung der Horizontalen an Dachrändern und Galerien. Drei Stufen der Entwicklung ſollen durch Beiſpiele belegt werden.

1. die Gotiſche. Der Wimperg als reine Gerüſtform überſchneidet die Horizontalgalerie.

2. die Uebergangsform (Beiſpiel vom mittleren Geſchoß des Südturms des Regensburger Doms 1350—65 nach Adler). Die Horizontalkräfte ſind ſoweit erſtarkt, daß die Wimpergſpitze von der Galerie gekappt wird. Die Begegnungen ſind ſtarr und hart. Der Wimperg iſt breiter und als Flächenform behandelt.

3. Die ſondergotiſche Stufe. Dieſer Stil kennt im 15. Jahrhundert (zweite Hälfte) den Wimperg nicht mehr. Die Mauerfläche iſt das weſentliche. Vertikalakzent des Fenſters und Horizontalakzent der Galerie halten ſich die Wage. Die Füllungsmuſter der Baluſtrade geben in ihren Formen die zugehörige Begleitung.

Die Macht der reinen Vertikalen im Außenbau iſt gebrochen. Wo noch Strebepfeiler ſtark hervortreten, laſſen auch ſie das verlangſamte Bewegungstempo erkennen. Es ſind nicht mehr die ruckweis hochfahrenden Kraftträger, die fialengekrönt die Dachlinie überſchneiden und vernichten, ſondern ſie reichen nicht mehr hinauf bis zur Dachhöhe und enden ein Stück unterhalb. Zwiſchen ihrem Anſatz und der Dachlinie zieht ſich in vielen Fällen über den Fenſterſcheiteln ringsum ein breiter verputzter Streifen mit aufgemaltem ſchwarzen Maßwerkmuſter. Dieſe Friesbänder ſind in Bayern beſonders häufig. (Landshut, Martinskirche und Spitalkirche. Neuöttingen, Ingolſtadt. Moosburg, Caſtulusmünſter. Kronau, Neukirchen, Eſterndorf.

Weiter als willkürlich herausgegriffene Beispiele: Pelplin, Breslau, Dorotheenkirche, Schles. Kunstdenkm. Taf. 15. Stadtkirche in Brüx. Vergl. Abb. b. Neuwirth, Baugesch. d. Stadtkirche in Brüx.)

In Gegenden des Hausteinbaues wird die Horizontale durch einen plastischen Fries gegeben. (Naumburg, Stadtkirche. Salzburg, Franziskanerkirche. Bamberg, Frauenkirche. Sämtlich mit einem hängenden Bogenfries).

Das gleiche Formgefühl gestaltet die horizontalen Brüstungen am Dachansatz. Die Frage nach Größe und Form der horizontalen Galerie ist für die Gotik ebenso wichtig, wie dieselbe Frage beim Kranzgesims der Renaissance. In Italien erwog man eingehend, ob das Kranzgesims dem ganzen Gebäude oder nur dem obersten Geschoß proportional zu halten sei. Es wäre eine historische Kurzsichtigkeit, bei der Gotik die gleiche Fragestellung anzuwenden, weil ihr Proportionssystem sich nicht auf der Basis menschlicher Maße aufbaut. Das Interesse beruht einzig auf den sich entwickelnden, vortretenden Kraftgliedern, und die Flächen dazwischen erscheinen nur als nebensächliches Aggregat. Es handelt sich bei der Gotik vielmehr darum, ob die Höhe der Brüstung bei zunehmender Schlankheit des Baukörpers eine Steigerung erfahren müsse oder nicht, und weiter, ob man die Füllungsformen in der Größe der übrigen Dekoration behandeln solle, oder die durch die Höhensteigerung geschaffenen Verhältnisse als Grundlage dafür betrachten müsse.

Die gotischen Bauten haben sich dahin entschieden, der Brüstung am Dachansatz des Chores einen stärkeren Vertikalakzent zu verleihen, gemäß der Schlankheit des Baues und gegenüber den schmäleren Brüstungen über den herausdrängenden Kapellen. Die drei Dome von Köln, Magdeburg und Prag, letzteres mit besonders angenehmen Proportionen, zeigen, welches Maß von Vertikalkraft dort noch hervorbricht.

Das Füllmotiv wird in der Gotik gern durch Addition bewirkt, in Magdeburg z. B. wird die um die ganze Kirche in Höhe des Dachansatzes laufende Galerie am Chor mit einer daruntertretenden größerformigen Galerie verbunden.

In der Sondergotik wird die Brüstung vor allem als Horizontale empfunden. Kein Wimperg überschneidet sie, in weiten Abständen nur wird sie von Fialen unterbrochen. Das gleiche feste

Band umzieht den Bau, ob es nun die Kapellen ſind oder der hohe Chor: Schwäbiſch-Gmünd. Ja, man vermeidet ſogar ſpäter den Dachanſatz mit der Brüſtung zu verdecken. Man drückt die Galerie etwas hinunter, ſo daß der Dachanſatz mit breitem Schattenſtrich ſichtbar wird. Das iſt eine nochmalige Steigerung für die Wirkung der Galerie, die durch Vermehrung der Horizontalen geſchieht: Freiburg i. Br.

4c. Die Reduktion der Vertikalbewegung, wie ſie durch die Einführung des Horizontalismus beſtimmt wird, äußert ſich weiter darin, daß die Vertikalglieder im einzelnen ſich verdünnen. Das Formgefühl verlangte die Intenſität der Vertikalkräfte zu verringern. Wie man eine horizontale Laſt dem Auge durch mehrfache horizontale Unterteilung verkleinert und leichter macht, wurden hier die einheitlichen Kraftſtrahlen zerlegt und die zerſplitterten nebeneinander hochgeführt. Indem man ſo der drängenden Kraft ihre Bedeutung nahm, konnte ſie mit dem Horizontalgefühl zu einheitlichen Formzuſammenhängen gelangen.

An einem Detail, dem Stabwerk der Spitzbogenfenſter kann die Entwicklung durch alle Phaſen klar verfolgt werden. Die Ueberſicht, die Dehio von dem Maßwerk der Gotik gibt, zeigt, daß die Bewegungskraft bis zur Hochgotik beſtändig an Intenſität gewinnt. Die Rundform, die über den beiden unterteilenden Spitzbögen ſitzt, wird immer höher zwiſchen die Bogenſchenkel getrieben und verliert dadurch an Größe. Schmale Hochfenſter der Frühzeit haben den größten Durchmeſſer der Kreisform beim Kämpferanſatz des Hauptbogens. Breitfenſter des entwickelten Stils laſſen Kreisform und Spitzbögen hoch über dieſen Punkt hinausſchießen.

Das ſondergotiſche Fenſterſchema konnte nicht mehr durch die zwei unterteilenden Spitzbögen gegeben werden. Das Stabwerk vervielfältigt ſich, ſenkrechte Unterformen ſtellen ſich in dem Spitzbogen ein. Wo man feſthielt an einer einheitlichen Form im oberen Bogenabſchluß, hielt man ſich im Anfang an die ſphäriſchen Dreiecke oder Vierecke. Sie ſchon entbehren der ſpielenden Leichtigkeit, mit der die Rundform über den Spitzbögen erſcheint und legen ſich den Kurven der Bögen an. Gitterartige Ausfüllung des ſphäriſchen Quadrats mit wenigen ſich kreuzenden Linien iſt ein weiterer Schritt (Wien, Stefansdom). Am Ende des 15. Jahrhunderts er-

ſcheint eine Bildung, bei der Stabwerk und Füllform darüber nicht mehr getrennte Elemente ſind, ſondern die von unten durchgehenden Stäbe in genauer Parallele der Kurvatur der Fenſterlaibung folgen, ſo daß ſie ſich einfach durchkreuzen. (Kuttenberg, Barbarakirche ſeit 1483. Kirchen in Kalkar, Hadersleben und Braunsberg.)

Man darf jedoch nicht außer acht laſſen, innerhalb welcher größeren Form dieſe Unterteile angeordnet ſind. Der gedrückte Bogen hat den Hauptakzent, nicht die Unterteilung. Und das iſt durchaus entſprechend dem Verhältnis von Gewölbeform im ganzen und einzelner Rippenform.

Die Verfeinerung des Vertikalismus allerdings gibt ſich als ein Moment des Altersſtils zu erkennen, denn daß ſich die Vertikalformen zerſpalten, ja wenn man will, zerſetzen, wird nur im Sinne einer Reizermüdung, die an immer feineren Formen ihr Genüge fand, zu erklären ſein. Man wird ſich alſo nicht wundern können, wenn das Motiv eine internationale Bedeutung und Anwendung findet, noch in einer Zeit, der die Gotik nicht mehr als künſtleriſcher Ausdruck dienen konnte.

In Deutſchland bedienen ſich die Kirchen des ſogen. Jeſuitenſtils gern dieſes Fenſterſtabwerks. (Vergl. Braun, Die Kirchenbauten der deutſchen Jeſuiten 1908. Paderborn, Kirche des H. Franz Xaver, Taf. 9 und 10. Vergl. auch Chor von S. Pantaleon in Köln, 1621 in poſthumer Gotik).

In England bringt ſchon das 14. Jahrhundert eine verwandte Bildung im Maßwerk, ein einfaches Flechtmuſter der ſich kreuzenden Stäbe. (Vergl. Dehio und v. Bezold, Ki.-Bauk. II. 232. Abb.).

In Dänemark iſt dieſe Maßwerkform etwa an der Kirche des Schloſſes Kronborg zu beobachten. (Vergl. Neckelmann-Meldahl, Denkmäler der Renaiſſance in Dänemark Tafel II.)

In Italien hat noch Vignola an ſeinem gotiſchen Faſſadenentwurf für San Petronio in Bologna das Motiv verwandt. (Vergl. Willich, Barozzi da Vignola, Taf. I.)

Und es iſt überaus charakteriſtiſch, daß das lineare Empfinden eines klaſſiziſtiſchen Architekten noch einmal darauf zurückgriff: Langhans bei dem Turmaufbau der Marienkirche in Berlin 1789 bis 1790. (Vergl. W. Hinrichs, C. G. Langhans Taf. 23.).

4d. Die Differenzierung der Bewegung, die sich im Zerstrahlen der Rippen zu Gewölbefiguren und der Verfeinerung der Maßwerkzeichnung offenbarte, bemächtigt sich damit doch nur rein dekorativer Formen. Analysiert man den Raumeindruck, den die sondergotischen Kirchen mitteilen, so ist das Ausweiten des Raums zu einem fühlbaren Raum überhaupt das Erste und Wichtigste. Die Bewegungsgefühle aber, die man erfährt, sind nur in geringem Maß bedingt durch die verminderte Vertikalität und die Einführung des Horizontalismus, sondern es stellt sich wesentlich ein Eindruck stark flutender, den Raum ohne feste Richtungsbahnen durchziehender Bewegung ein, wofür als eine Ausdrucksform schon die in Schwingung geratenen Gewölbefigurationen genannt wurden.

Es bleibt nicht bei einer Veränderung der Bewegung nur dem Grad nach, sondern die Art überhaupt ist eine andere. Zu der Verlangsamung tritt in der Bewegung ein irrationales Element. Wichtig ist es zu betonen, daß dieses neue Raumgefühl nicht ein Nachlassen der gotisch gespannten Raumbewegung ist, sondern daß es nach seinem sachlichen Inhalt differiert, denn die Sondergotik geht auf die Raumstimmung aus, wofür die Gründe hier noch nicht dargelegt werden können.

Der gotische Pfeiler war Ausdruck des einheitlichen Aufwärtsströmens, mehr Ausdruck der Raumbewegung als des Raums. Daraus resultiert seine Zerlegung in Unterglieder, wie die Straffheit des vielteiligen Pfeilerkörpers, von dem alles weggerissen ist, was nicht dem Eindruck der gespannten Kraft diente. Die bloßgelegte Struktur gibt dem gotischen Pfeiler den Charakter der Entmaterialisierung, so daß er nicht einen Gewölbedruck von oben zu tragen, sondern vielmehr das Gewölbe auszustrahlen scheint. Der sondergotische Pfeiler will Ausdruck des Raumes sein, man kann ihn als Niederschlag des neuen Raumgefühls ansprechen. Zwar kennt die Sondergotik keine einheitliche Pfeilerform, aber doch einen einheitlichen Pfeilercharakter, der negativ gewendet in seinem Mangel reiner Entmaterialisierung liegt.

Dem einfachen glatten Rundpfeiler wird zuerst ein Platz eingeräumt. (Er erscheint in Schwäb.-Gmünd, weiter in Herrenberg, Salzburg, Franziskanerkirche; Amberg, St. Martin; Straubing, St. Jakob; Nürnberg, Frauenkirche; Wimpfen am Berge, Pfarr-

kirche; Lippstadt, Chor der Marienkirche. Rundpfeiler mit zwei Diensten: Nördlingen; Ingolstadt; Münster, Lambertikirche. Die bayerischen Kirchen bevorzugen die Pfeiler mit polygonalem Grundriß. Hexagon in Freising, St. Georg; Oktogon in Landshut; Straubing, Karmeliterkirche; München, Frauenkirche; Wasserburg).

Hierbei mag an den ähnlichen Umschwung erinnert werden, der sich in Italien bei der Nationalisierung der Gotik allerdings schon im Anfang, d. h. um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollzog. „Einen weiteren und bedeutenden Schritt tut inzwischen die italienische Baukunst mit der Umbildung des Säulenbündels, das sie doch niemals nordisch lebendig gestaltet hatte, zum viereckigen, achteckigen oder runden Pfeiler. Die achteckige Form ist ohne Frage die schönere und reichere, die runde aber für den vorliegenden Fall die wahrere." (Burckhardt, Cicerone II, 71.)

Der Grund des Formwandels ist in beiden Ländern eine Beruhigung der Raumbewegung und damit eine Verräumlichung der Gotik überhaupt, die aber im entscheidenden Punkte, der Raumgestaltung diesseits und jenseits der Alpen völlig heterogen ist.

Erst die letzte Bildung des Pfeilerkörpers in Sachsen gibt für die Raumbewegung den unmittelbaren Ausdruck. Es ist ein achteckiger Pfeiler, aber mit nach innen geschwungenen Seitenflächen. Dies nun ist das Entscheidende. Eine verwandte Profilform hat auch die Rippe der Sondergotik. Die konvex geschwungene oder birnenstabförmig profilierte Rippe in der Gotik gab den Ausdruck des raschen, scharfen Gleitens. Die konkaven Außenflächen mit nur schmalem Steg oder Grat dazwischen bilden das Profil der sondergotischen Rippe. Statt des energisch Anziehenden kommt jetzt etwas Abgleitendes, Sickerndes in das Profil.

In der gotischen Basilika halten je vier Bündelpfeiler an den Ecken jedes Jochfeldes und begrenzen einen Raumabschnitt. Das Raumgefühl wird durch den vertikalen Linienschwung vergewaltigt. Der Raum scheint sich dem vielteiligen Dienst- und Hohlkehlensystem der Pfeilerbahnen anzupassen, und alles seitliche Entweichen ist ihm verwehrt. Das sondergotische Raumgefühl aber ist völlig heterogen. Gegenüber der Gotik stellt es sich als eine Verräum-

lichung überhaupt dar, wie ſie in der Reduktion des Vertikalismus und der Einführung von Gegenlinien feſtgelegt wurde. Das eigentliche Charakteriſtikum dieſer Raumbewegung aber iſt das allgemein Drängende, richtungslos Wogende. Die breiten Riefelungen der Pfeiler und die abgeflachten, geſtuften, ſeitlich gerieften Rippen machen das erſichtlich.

Die Eigenbewegung des Raumes, das Unaufhaltſame ſeines treibenden Charakters aber hat ſeinen Niederſchlag ſozuſagen erſt in der gewundenen Schaftordnung der Pfeiler gefunden. Die Irrationalität der Raumbewegung erhält ihr Aequivalent in der irrationalen Formgebung.

Sie kam in reinſter Prägung zuerſt im nördlichen Seitenſchiff des Doms zu Braunſchweig (1469, Inſchrift am Portal, geweiht 1474) mit einer flackernden Unruhe zum Ausdruck. Zur Mitwirkung iſt ſelbſt die optiſche Täuſchung aufgeboten. Die Richtung der Drehung wechſelt von Pfeiler zu Pfeiler, und die Schäfte ſcheinen durch ihre Bewegung die vertikale Achſe zu verlieren und ins Wanken zu geraten. Es ſind nicht Pfeiler mit breiten Rillen, die im ſtumpfen Grat zuſammentreten, ſondern um einen Rundpfeiler liegen ſchlauchartige Runddienſte. Wer rechnet nach, daß es vier ſind, es ſcheinen unendlich viele. Man ſieht nur, daß die Bewegung mehr eine im Kreiſe ſich drehende als aufwärts gerichtete iſt. Die konſtruktive Bedeutung der Dienſte iſt aufgehoben, ſie weichen gerade der Anſatzſtelle der Rippen aus. Die Runddienſte, die den Pfeilerſtamm umſchlingen, werden mit herumgeriſſen, daß ſie ſchon ein wenig aus ihrem Sockel gehoben zu ſein ſcheinen. Allein damit wird die Bewegung nicht enden, denn ſchon wieder beginnt am unteren Anſatz, dem Sockel des Dienſtes eine neue vielteilige Bewegung. (Tafel 4.)

Man muß annehmen, daß der Bau dieſes Seitenſchiffes von Oſten nach Weſten vor ſich ging. Man wollte hier vor allem eine Verbindung der Fürſtenempore im Oſten mit der Burg Dankwarderode ſchaffen. Die Formen der Pfeiler zeigen nun Homogenität mit Ausnahme des erſten im Weſten. Er repräſentiert entwicklungsgeſchichtlich eine andere Stufe. Hier iſt tatſächlich objektiviert, was bei den andern nur die äſthetiſche Wirkung beſorgte.

Phot. K. Meßbildanstalt, Berlin

Braunschweig. Nördliches Seitenschiff des Doms nach Osten

Es ist kein Rundpfeiler mehr mit schräg geführter Umschließung, Kehlungen furchen mit breiten Gratbändern dazwischen die Flächen, die dem Stamm angehören, und die vier Rundglieder zerfasern wiederum in drei junge Dienste, wenn man diesen Ausdruck für eine Tragform noch darauf anwenden darf. So sind lauter weiche Uebergänge geschaffen, schattengefüllt in ihren Tiefen, so daß das vielseitige Linienspiel bei der Schraubung auf der Schattenseite jedes Mal zu breiter Dunkelheit zusammenschlägt. (Den Pfeilerfuß vergleiche man mit den Sockelbildungen in der Albrechtsburg zu Meißen mit noch stärkerer ruckweiser Bewegtheit und Sprunghaftigkeit. Ein letztes geben dann die Bildungen der Moritzburg in Halle.)

Ein ähnlicher Werdegang ist bei der zweischiffigen Westhalle (Mortuarium) am Kreuzgang des Eichstätter Doms zu verfolgen, 1487—1497 von Hans Paur, wo die beiden äußersten Pfeiler gewundene Schaftordnung aufweisen. Der südliche Pfeiler mit acht dienstartigen Rundstäben und je noch einem Grat dazwischen, so daß in den vielfachen parallelen Schwellungen die Schatten der Windungen immer noch einmal gespalten werden. Der nördliche Pfeiler dagegen kann erst im Anfang des 16. Jahrhunderts hinzugekommen sein. An seinen fünf Hohlkehlen sind die Grate mit Rundstäben, die Kehlungen wechselnd mit Ranken oder Schriftband umschlungenen Knorren belegt, wodurch die Licht- und Schatteneffekte punktartig zersetzt werden.

Weitere Beispiele der taufórmigen Pfeilerordnung geben das Langhaus der Sebastianskirche in Magdeburg um 1500 und die kleine Kapelle des Landauerschen Zwölfbrüderhauses in Nürnberg 1506, wahrscheinlich von Hans Beheim d. Aelteren, wo zwei Pfeiler ihr Gewinde in entgegengesetztem Sinne schrauben. Hier hat sie auch Dürer sehen können. Jedenfalls fand die Form sein Gefallen: „hübsche Säulen" nennt er sie in der Unterweysung der Meßung etc. 1525: vnd so jch die ecketen fierungen im grund zwiefach verruck durch eynander stechen laß wie forn angezeygt ist vnd dann mit oberſich far so werden aber hübsch seulen darauß."

Was hier in einigen Fällen auf die Gesamtform der Stützen übergesprungen ist und ihren Schaft in Schwingung setzt, findet man

ſtändig an den Sockeln aller Pfeiler. Hier liegen auch die genetiſchen Vorſtufen für die gewundene Schaftordnung, da die Schraubungen ſich, ſchon lange bevor ſie auf die ganze Trägerform übergreifen, am Pfeilerfuß zeigen. Und das iſt wichtig zu bemerken, weil damit die notwendige Ergänzung zu den Bewegungsformen der Gewölbe gegeben iſt. Die Motive des Anfangs und des Abſchluſſes lauten gleich. Hier iſt das Stilgefühl immer am deutlichſten nach ſeinem Pulsſchlag zu faſſen.

Wie aber die oberen Abſchlüſſe im Rippenprofil und der bewegten Linienbegleitung der Gewölbefiguren Ausdruck des Raumgefühls ſind, ſo ſind auch die Anfangsmotive, wie ſie in den Sockeln der Pfeiler und der Dienſte an Portalen und Fenſtergewänden enthalten ſind, von hier aus geſtaltet. Die Sockel gotiſcher Pfeiler, Polygone von möglichſt hoher Seitenzahl, ſteigen mit ihren ſchmalen Steilflächen raſch und ruckweiſe hoch. Der Elan des Vertikalismus kündigt ſich ſchon darin an. In der Sondergotik iſt der Sockel etwas für ſich, ein Block. Der neutrale glatte Rundpfeiler in Gmünd ſteckt in einem gleichen glatten Rundſockel, einem Zylinder von größerem Durchmeſſer als der Pfeiler. Darin iſt nicht die Möglichkeit einer leichten Aufwärtsbewegung enthalten, ſondern haftende Bodenſchwere. Es bleibt der einzige primitive Fall. In der Folge beginnt ſich die Oberfläche des Sockels intereſſanter zu beleben. Es wird ein Polygon daraus mit glatten Seiten oder muldenförmigen Einbuchtungen. (Nürnberg, Frauenkirche; Landshut, Spitalkirche; Dingolfing, Stadtpfarrkirche; Ingolſtadt, Ulm, Nördlingen, Schwäb.-Hall.)

Bei den bayeriſchen Kirchen wird man es als das Gegebene betrachten dürfen, wenn der Sockel im Grundriß nur das Oktogon der Pfeiler in größerem Maßſtab wiederholt. (Landshut, Martinskirche; München, Frauenkirche.)

Wie intenſiv eine vorgeſchrittene Zeit überhaupt dieſe treibende Bewegung empfand, zeigt ſich darin, daß man ſich nicht mehr begnügen wollte mit den einfach vertikalen Einteilungen. Man brauchte einen ſtärkeren Ausdruck und führte die Riefelungen daher ſchräg und ſchraubenförmig um den Sockel herum. Gleich jener erſten Bereicherung des Sockels ſetzt dies wieder erſt im Kleinen ein, bei den Sockeln der Dienſte an Portalen, Chorſchranken und der-

gleichen. Dieſe ſchrägen Gewinde kennt erſt das 15. Jahrhundert. Ueberall und zahlreich ſind die Beiſpiele hierfür. Immer auch drehen ſich zwei benachbarte Schraubenſockel in entgegengeſetzter Richtung.

Man findet Nachklänge und direkte Fortführungen dieſer ſchraubenden Bewegung in der deutſchen Renaiſſance. Das gleiche Formgefühl hat ſich am unteren Schaftende der Säulen niedergeſchlagen. Den Sinn der Säule als einen freien Organismus erkannte man noch nicht oder wollte ihn doch nicht übernehmen. Man ſtellte der Säule einen beſonderen Sockel mit der ſchrägen Riefelung unter. (Vergl. Beiſpiele bei Lambert und Stahl, Motive der Deutſchen Architektur des 16.—18. Jahrhunderts: Säulen in Enſisheim 1535, Taf. 23. Säulen, Alter Hof des Stuttgarter Schloſſes 1553, Taf. 45. Säule in Oberehnheim i. Elſaß, 1579, Taf. 56.)

Gab man auch eine Art attiſcher Baſis als unteren Abſchluß, ſo blieb doch noch der alte Pfeiler mit dem noch nicht herausgelöſten Fuß. Denn nahezu jede deutſche Säule des 16. Jahrhunderts reſerviert das untere Drittel für eine Schmuckzone ornamentaler oder vegetabiliſcher Art, wie es die Sondergotik ſchon beim Pfeiler gehalten hatte. Es iſt immer der gleiche Eindruck des Noch-nicht-Freigewordenen, noch Umſtrickten.

Aus dieſer Vorliebe für die ſchraubende, nie zur Ruhe kommende endloſe Bewegung erklärt ſich auch das häufige Vorkommen der Wendeltreppe, bei der auch die Spindel noch gern in Drehung verſetzt wird. Im Grundriß ganz ſimpel, ein radial geteilter Kreis, ſcheint ſie beſtändig in ſich zurückzulaufen und nimmt doch immer eine neue Art an. Erſt im Aufſteigen gibt ſie mit dem ununterbrochenen Richtungswechſel, der nicht irgendwie rhythmiſiert werden kann, eine Andeutung ihrer nie ganz enthüllten Weſensart. Noch Dürer machte ſich daran, dem Phänomen nachzurechnen und die Punkte feſtzuſtellen, in denen ſich im Aufriß die Wandlung vollzieht.

Die Münſtertürme von Straßburg und Ulm rechnen mit ihrer Wirkung. An der Stelle, wo der Turm ſich aus dem Quadrat ins Oktogon umſetzt, winden ſich die Schnecken an allen vier Ecken neben dem letzten Turmgeſchoß bis zu der Höhe, wo der Helm beginnt.

Kapitel II: Verſchleifung

1. Die Auffaſſung, die in der deutſchen Gotik des 15. Jahrhunderts eine Entartung und einen Verfall ſieht, pflegt die Auflöſung der gotiſchen Konſtruktionsidee als ein entſcheidendes Merkmal zu bezeichnen. Man geht aus von der hohen Gotik und findet, daß die unerbittliche Notwendigkeit, die logiſche Konſequenz im Aufbau durchbrochen ſei. Eine ſolche Kritik bleibt ſchon deshalb anfechtbar, weil ſie ſich auf den Standpunkt der franzöſiſchen Gotik ſtellt und von hier aus wertet. Und ihre Reſultate ſind daher auch immer negativ geweſen.

Die veränderte Bewegungsvorſtellung der Sondergotik findet in dem veränderten Funktionsausdruck ihr Korrelat. Sie iſt kein Zuſtand der Kraftloſigkeit, wie ſich aus der neuen formalen Ausdeutung des Funktionsgehalts ergibt. In der Gotik war jede Form Bewegungsausdruck und Funktionsausdruck gleich geſpannter Intenſität. In der Veränderung des Funktionsausdrucks liegt mehr als ein bloßes Reduzieren, denn ſie iſt nicht ſo ſehr eine quantitative als eine qualitative, da ſie auf einen neuen Empfindungsgehalt zurückgeht.

2. Ein Stil, der wie die Gotik nur die vertikale Richtung anerkennt, erhält dadurch ſein natürliches Teilungsprinzip. Es läßt ſich alles ſenkrecht abſpalten, lauter ſchmale Hochformen können auseinandergenommen werden. Die deutſche Sondergotik begann ſogleich mit einer neuen Formanſchauung zu geſtalten, die dem Gefühl einer Verankerung der Teile untereinander entſprang. Die Iſolierung der Form, die Möglichkeit ſie von Anfang bis zum Ende in ihrer Geſamterſtreckung durchzuverfolgen, was allerdings immer eine Abſtraktion von der im Zuſammengehen der Einzelformen ſich ausdrückenden Geſamtbewegung im Raum bedeutet, hört auf. Seitlich gelagerte Teile werden als ineinandergefügt empfunden. Alle Kräfte, die der Gotik innewohnen, haben die Tendenz, ſich in der Höhe aufzulöſen. Statt dieſer beſtimmten punktuellen Abſchlüſſe gibt man jetzt das Ineinander der Formen und das Durcheinander der Richtungen. In der Gotik iſt es gleichgültig, wo die Betrachtung einſetzt, da das Auge immer wieder in die gleiche Vertikalbahn getrieben wird. Eine lineare Geſchiedenheit hat ſich der Raumjoche

und der begrenzenden Formen bemächtigt. Es gibt für die Gotik mit konsequentem Vertikalismus keine andere optische Möglichkeit, als Raumkompartiment und Einzelform getrennt für sich oder in linearer Reihung zu sehen.

Dagegen ist es in der Sondergotik das seltenere, von einer Form zu sprechen, denn es gibt immer gleich das Formenensemble. Eine Fülle neuer Verbindungsmöglichkeiten der Raumteile untereinander wie der Formen untereinander, ihr inniges Durchdringen und gegenseitiges Verwachsen gibt sich kund.

Die Gotik wird von einem Parallelismus der Raumschichten und Einzelformen beherrscht. Die Bindung der Formen untereinander ist von diesem Gesichtspunkt aus gesprochen die äußerlichste, die einfache Reihung nebeneinander. Die Sondergotik dagegen gibt die Formenzusammenhänge durch Verschleifung. Das Zusammennehmen der Raumteile untereinander und der Formen untereinander zu neuer einheitlicher Wirkung kann man als eine Verschleifung bezeichnen, ein Wort, dem als Unterbegriff die verlangsamte Bewegung anhaftet.

Die Wirkung einer gotischen Kirche, die Massenwirkung von Raum und Form überhaupt, geschieht durch eine Stellung nebeneinander. Der Eindruck der sondergotischen Kirchen mit ihrer Verquickung von Raum und Form resultiert aus der Verbindung ineinander.

2 a. Um zu dem Wandel der Anschauung im Räumlichen zu gelangen, muß wieder auf die Zelle gotischer Raumbewegung zurückgegriffen werden, das einzelne Joch. Die Veränderung, die die Bewegungsverlangsamung hervorrief, hat sich zuerst innerhalb der Bewegungsbahn von vier Pfeilern abgespielt, bis die allgemein schwingende Beweglichkeit des ganzen Deckengebildes erreicht war. In der gotischen Vorstellungseinheit eines Joches mußte der Stilgedanke der Sondergotik zuerst zum Durchbruch kommen. Die Verschleifung braucht zumindest ein Jochpaar, um in Gestalt zu treten. Der sichtbare Ausdruck hierfür schlägt sich einmal in den Gewölbeformen des 15. Jahrhunderts nieder.

Die einfachen Sternformen haben nicht die Möglichkeit, über die Begrenzung eines Joches hinwegzugleiten. Als Mittelpunkt war von der Gotik der Schlußstein übernommen worden. Als

feſte lineare Grenze umzogen das Feld die Gurtbögen und Scheidbögen. Das Linienſpiel jedes Joches blieb iſoliert. Das war ein Reſt gotiſcher Anſchauung.

Die Tendenz der Verſchleifung geht zuerſt der Tiefenbewegung nach. Die Iſolierung der drei Schiffe ſcheint noch nicht überwunden. Allein man fügt Joch um Joch der Tiefenfolge zuſammen, bringt ſie zu durchgehendem Zuſammenhang, verſchleift ſie. Das kann nur geſchehen durch Aufhebung der feſten Grenzlinie des Gurtbogens. Er wird ausgeſchaltet, daß Stern zu Stern in ruhigem Gleiten übergeht. (Dom zu Königsberg um 1400, Grundriß Haſak, Kirchenbau des Mittelalters S. 146. St. Jacob in Burghauſen, Hanffſtängl, Hans Stethaimer Tafel 3, vollendet ſicher vor 1437, vergl. Hanffſtängl S. 13. Heiliggeiſt-Spitalkirche in Landshut, Gewölbeſchlußſtein im Chor mit dem Datum 1461, Hanffſtängl, Tafel 6. St. Georg Freiſing um 1440, Bayriſche Kunſtdenkmäler, Oberbayern, Tafel 44.)

Nach dem Fortfall des Gurtbogens grenzt Stern an Stern. Die Möglichkeit, die einzelnen Figuren zu iſolieren, beſteht damit noch fort. Das Verwachſen der Einzelſterne zu einem Gebilde, das jedem Verſuch, es auseinanderzunehmen, widerſteht, wird erſt dort zu konſtatieren ſein, wo benachbarte Sterne gemeinſam an einer Fläche teilhaben, die die Strahlenmuſterung ergibt. Die Joche verſchmelzen ineinander. Das früheſte Beiſpiel mit breiter Rautenfläche, an der beide Sterne teilhaben, in der Briefkapelle am Mariendom in Lübeck 1311. Gleichfalls eine Rautenfläche als Bindeglied je zweier Gewölbefiguren in St. Jakob, Waſſerburg, Langhaus, ca. 1430 (Hanffſtängl, a. a. O. Tafel 5).

Was hier nur durch einen Gewaltakt erreicht war, nämlich durch Verkürzung oder Ausfall der gegen die gemeinſame Rautenfläche ſtrahlenden Linien, ergibt ſich bei den ſpäteren Bildungen aus einem natürlichen Ineinanderwachſen. Achtſtrahlige Sterne ſind ſoweit ineinandergezogen, daß die eine Rhombenfläche in der Achſe des Schiffes ſich mit einer der folgenden Figur deckt: Unter-Haid, Chor 1488. (Abb. Grueber, Die Kunſt des Mittelalters in Böhmen IV, 32).

Bei kleinteiligerer Bildung des achtſtrahligen Sterns und Drehung der Figur ſo weit, daß kein Strahl mehr in der Achſe liegt, ſowie

Häufung vermittelnder Kappenflächen wird die Verſchleifung vollzogen in Stuttgart, Stiftskirche ſüdliches Seitenſchiff ca. 1500, (Dehio u. v. Bezold, Ki.-Bauk. Tafel 455).

Zentrale Anordnung des Strahlenſyſtems um einen Mittelpunkt bleibt gewahrt. Allein jene anſtelle des aufgehobenen Gurtbogens eingeſchaltete Zwiſchenform beginnt ſich zu entwickeln. Die geſteigerte Apperzeptionsfähigkeit befriedigt ſich an einem verdoppelten Intereſſezentrum. Schon bei dem achtſtrahligen Stern, dem eine Teilung des Jochfeldes durch die Halbierungslinien zugrunde lag, kann man davon ſprechen, daß die Folge der aneinanderſchließenden Sterne nicht mehr um die Jochmitte allein konzentriert iſt, ſondern daß die Grenze des Jochfeldes auch wieder einen Mittelpunkt für einen Stern ergibt, der an den Figuren neben ihm zur Hälfte partizipiert. Jochmitte und Mittelpunkt zwiſchen den Pfeilern erhalten im Verlauf des 15. Jahrhunderts die gleiche Bedeutung. Die einfache große Raute genügt nicht mehr, um die Durchdringung der Gewölbeformen untereinander zu kennzeichnen. Die linearen Verbindungen werden gehäuft, und die zwei Gewölbemuſterungen gleichzeitig zugehörigen Kappen werden vermehrt. Sechsſtrahlige Sterne wachſen ineinander, daß ſie in der Linie des ehemaligen Gurtbogens ſich aneinanderlegen und einen Strahl gemeinſam haben. Beide Sterne werden ſechsſeitig gerahmt. (Kathol. Pfarrkirche Glatz, Schleſ. Kunſtdenkmäler Textband Sp. 63—64. Mittelſchiffgewölbe 1555. Die unmittelbar vorhergehende Stufe mit einer unvollkommeneren Verſchleifung: Kathol. Pfarrkirche Schweidnitz, Mittelſchiff. Schleſ. Kunſtdenkm. Sp. 53—54. Gewölbe 1530. Beide Figurationen gehen nicht über eine Bildung hinaus, die die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts ſchon in Süddeutſchland geſehen hatte.)

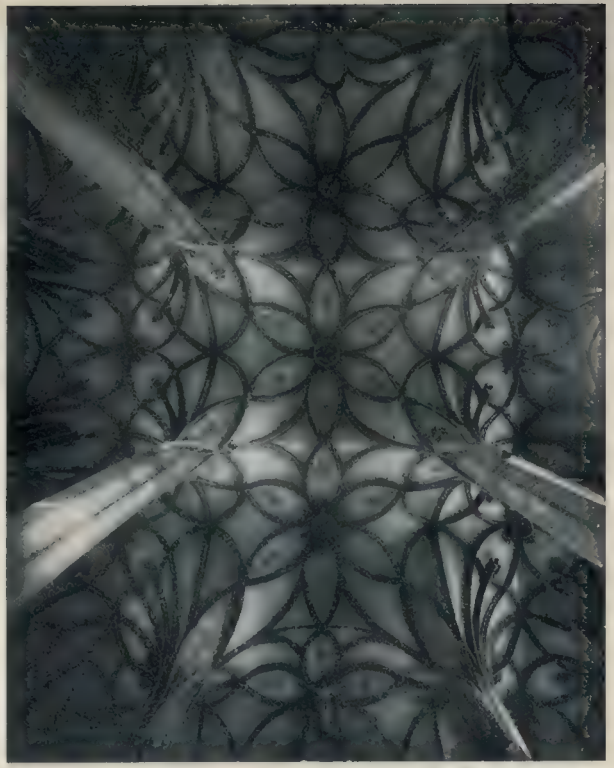
Eine Verſchiebung der Wertakzente findet ſtatt. Die Zwiſchenfiguren dort, wo einſt die Jochgrenze lag, werden entſchieden bevorzugt. Es vollzieht ſich eine deutliche Sonderung von Zwiſchenfigur und Innenfigur des Jochfeldes, wenn auch für beide die Verſchleifung als oberſtes Geſetz gilt. Einem mittleren ſechsſtrahligen Stern entſpricht eine Rautenfigur, die mit den Sternen zu beiden Seiten je eine Kappe gemeinſam nutzt. Beide ſind umgeben von vermittelnden, den Uebergang bildenden Rauten. (Melnik, Abb. Grueber, Kunſt des Mittelalters in Böhmen IV, 55.)

Wo gebrochene Figuren ohne ausgesprochenen Sterncharakter die Musterung bilden, wird durch Wechsel in der Achsenstellung Jochmittelfigur und Zwischenfigur differenziert. (Ingolstadt, Frauenkirche, Seitenschiffe 1439. Nürnberg, Lorenzkirche 1472, Mittelschiff. Ein Rechteck umschließt einen sechsstrahligen der Schiffsachse parallelen Stern, in dessen Winkel sich der rautengefüllte Rhombus zwischen den Pfeilern schiebt. Weniger reiche Bildung in Dinkelsbühl. Datum 1492 im Gewölbe).

Ein tiefgehender Gegensatz zur gotischen Rhythmik ergibt sich dadurch, nämlich ein synkopischer Rhythmus. Nicht mehr von Jochmittelpunkt zu Jochmittelpunkt, dem Schnittpunkt der Kreuzrippen werden die Takte der Raumbewegung gezählt, sondern von Pfeilermitte zu Pfeilermitte. Die Betonung ist verschoben, die Formanschauung der Sondergotik begünstigt die Zentren der Zwischenfiguren. Nur noch in der Höhe des Gurtbogens bilden sich Figuren. Die Verschleifung der Joche ist eine vollständige. Das Ineinanderfließen der ausstrahlenden Sterne vollzieht sich in der Jochmitte, nicht mehr an der Jochgrenze. (Weil der Stadt, Ki.-Bauk. Tafel 455 ca. 1500.) Bei der kleinteiligen Deckenbildung stellen sich allein zwischen den Pfeilern klare Sternformen ein. (Görlitz, Peterskirche. Die Zwischenfigur als vierteilige Raute. Die Strahlendurchsetzung des Jochfeldes schließt nicht mehr zu klaren eigenen Figuren zusammen. Schles. Kunstdenkm. Taf. 41. Gewölbt 1490—97.)

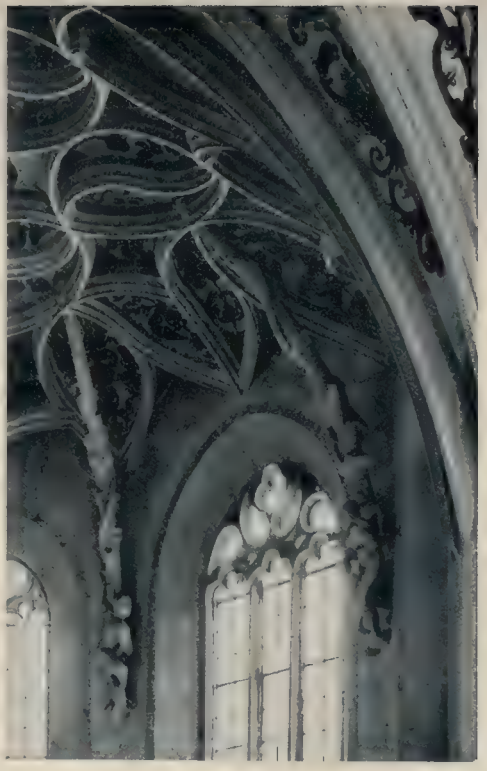
Die Vernachlässigung des Jochmittelpunktes wird offensichtlich. Es ist nur ein Schritt weiter, wenn man den Mittelpunkt völlig umgeht. In den gewundenen Reihungen wird die Bedeutung des Schlußsteins überhaupt aufgehoben. (Einfache Beispiele gewundener Reihungen mit gradliniger Rippenführung: Prag, Dom, Chor, Schluß der Chorwölbung 1385. Kuttenberg, Maria-Himmelfahrtskirche, Grueber a. a. O. IV. 21. Landshut, S. Martin um 1440, Hanfstängl, a. a. O., Tafel IV. Brandenburg, Katharinenkirche, Ki.-Bauk. Taf. 449, Gewölbe um 1437. Münster, Lambertikirche 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ulm, Münster, Chor, Gewölbe vollendet 1449, Ki.-Bauk. Taf. 446. Schwäb.-Hall, Michaelskirche im Langhaus 1430—56 vergl. Grundriß S. 61.

Die schiffüberkreuzenden Rippen, die den Mittelpunkt des Joches vermeiden, müssen notwendig bei Vollendung ihrer Bahn in das



Phot. A. Meiche, Annaberg

Annaberg i. S. Gewölbe der St. Annenkirche



Pirna. Chorgewölbe der Marienkirche

nächſte Joch einfahren. Bei den ebengenannten Beiſpielen wird ihr Lauf in den durch das Joch gegebenen Grenzen gehalten. Bei Beginn eines Joches wird die Richtung verlaſſen und die Rippen werden ſenkrecht auf die Pfeiler abgeführt. Die ſpäteren Bildungen laſſen die Gewölbelinien lang auslaufen. Im Freiburger Münſterchor (Gewölbe 1510) greifen die von den Pfeilern ausgehenden Rippenzüge noch über jedes zweite Joch hinaus. Parallelen dazu verdichten das Gewölbe zu einem den Chor einheitlich überdeckenden Netz. Gleichwertigkeit aller Formen, durchgehende Verſchleifung in der Tiefenerſtreckung, ohne eine Möglichkeit abzuſetzen, iſt das Reſultat.

Die rhythmiſche Tiefenbewegung der einzelnen Schiffe iſt mit der Beſeitigung der Jochiſolation aufgehoben. Die ſeitlichen Grenzen aber, die Schiff von Schiff ſcheiden, beſtanden noch. Die trennenden Grate der Scheidbögen geboten dem Linienfluß Halt. Die vielteilige Profilierung des Scheidbogens in der Gotik war mit dem Beginn der Sondergotik umgeſtaltet zu wenig gegliederter Einheitsform. Man verringert die Unterteilung bis zu derſelben Formbildung wie die Rippen, die zu den Netzformen zuſammengehen. Als Teillinie des Netzes wird ſie durchkreuzt von langdurchlaufenden, die drei Schiffe überſpannenden Rippen, ja eine letzte Phaſe der Entwicklung ſchaltet dieſe allein noch achſenparallele Linie ganz aus. Dem Fortfall des Gurtbogens mußte notwendig der Fortfall des Scheidbogens folgen. Verſchleifung von Joch um Joch, nicht nur im Hintereinander, ſondern auch im Nebeneinander von Schiff zu Schiff iſt das Ziel.

Anfangs wird die gleichmäßige Verſchmelzung auch der Schiffe durch ein Ineinander von Sternformen erſtrebt. In ganz lockerer, freier Fügung in Salzburg, Chor der Franziskanerkirche. (Hanfſtängl, Hans Stethaimer, Tafel 6. Vollendet kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts. Altarweihe 1450. Vergl. Hanfſtängl, S. 13). Dann wird der relativ in ſich geſchloſſene Charakter ſolcher zentraliſierter Muſter verlaſſen und nur die Netzform angewandt, die in wenigen klaren, durch die drei Räume geführten Linien eine einheitliche Verſchmelzung des Gewölbes zu erkennen gibt.

Die Entwicklung zu immer kleinteiligerer, engmaſchiger Netzbildung iſt deutlich zu verfolgen. Zur Erläuterung dienen ſchwäbiſche Kirchen: Stuttgart, Leonhardskirche. Kunſt u. Altert. Denkmale,

Württemberg, bearb. v. Paulus. Neckarkreis, S. 22. Die Seiten jedes Joches dreigeteilt und die Verbindungslinien überkreuz gezogen. Auf der gleichen Stufe: Waiblingen, Aeußere Kirche 1480—89 Paulus, S. 493, Engeres Gitter durch vierfache Seitenteilung in Schwaigern, ca. 1515. Paulus, S. 127.

Bei dieſen Beiſpielen bleibt es noch bei einer Parallelfolge der Netzzüge in den drei Schiffen. Auf der Höhe des Stils, wie ihn im weſentlichen Oberſachſen ausbildet, werden unter Aufhebung aller Jochgrenzen die drei Schiffe mit dem gleichen Muſter überſponnen. (Freiberg, Grundriß Kunſtdenkm. des Königr. Sachſen, bearb. von Steche, Heft 3. Schneeberg, Grundriß S. 97. Plauen, Johanniskirche, Steche, Heft 11.)

Ein noch reineres Beiſpiel unlöslicher Verſchmelzung bei Vermeidung unmittelbarer Verbindungslinien zwiſchen den Trägern und Linienführungen, die ſchräg durch die drei Schiffe laufend neue Blickbahnen ſchaffen: Unter-Haid, Langhaus (Grueber, a. a. O. IV. 32).

Enge Verflechtung des geweiteten Mittelſchiffs und Lockerung der Netzform in den Seitenräumen, wo ſich zentraliſierende Muſter ergeben, in Zwickau, Grdr. S. 97, Pirna, Grdr. S. 135, Halle a. Saale.

In Verbindung mit der flutenden Raumbewegung geht die Verſchleifung über zu Gewölbefigurationen, die die ſtarre Gradlinigkeit in ſchwingende Kurven umſetzen und in weichen Bögen die Verbindung von Schiff zu Schiff ſchlagen. (Chemnitz, Schloßkirche, Steche Heft 7, Annaberg, Tafel 5, Kuttenberg, Barbarakirche, Haſak, a. a. O. S. 153).

Damit iſt die Rippenverſtrahlung zu gleichmäßiger Verſchleifung der Schiffe ausgebreitet, der Einheitscharakter des Gewölbes über die drei Schiffe hinweg iſt durchgeführt. Die Verſchleifung nach der Tiefe und nach der Breite des Geſamtraumes verneint in ihrer Gleichmäßigkeit jede Richtungsbetonung. Es iſt das Aeußerſte, was im Gegenſatz zur Gotik erreicht werden konnte. Die gotiſche klar betonte rhythmiſche Abfolge der Einzeljoche iſt erſetzt durch die abſatzloſe, arhythmiſche Verſchleifung der Gewölbeformen.

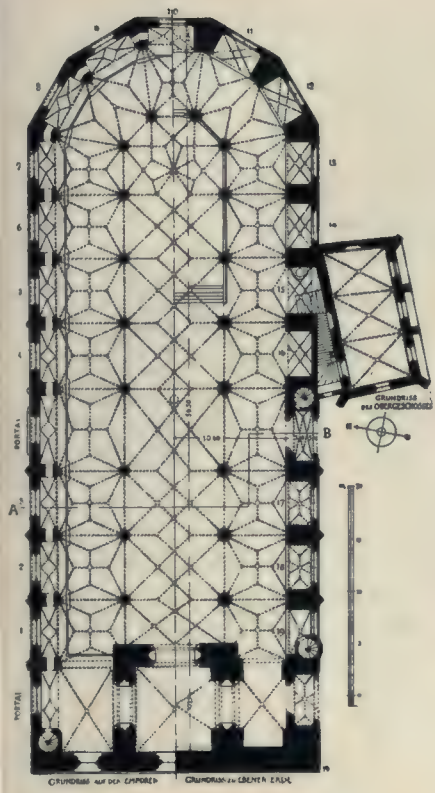
2b. Die Verſchleifung im Raum bereitet ſich vor durch eine Bindung einzelner Raumteile untereinander. Die Durchbrechung

der gotiſchen Konſtruktionsidee ermöglicht eine neue Anordnung, eine Zuſammenfaſſung der äußeren Raumabſchnitte.

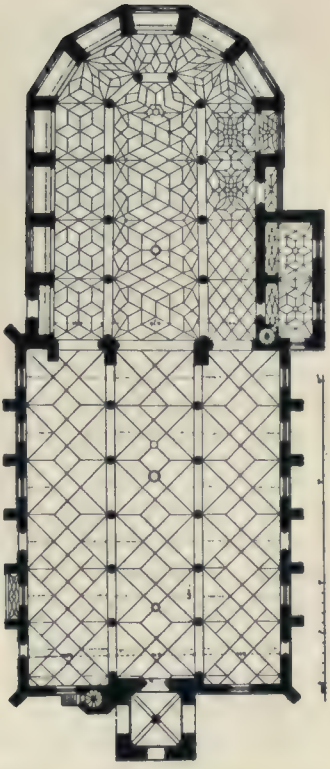
Bei der Chorgeſtaltung hatte die franzöſiſche Gotik vor dem Problem geſtanden, wie bei dem Umgang eine Trübung im reinen Funktionsausdruck vermieden werden konnte, da der Größenunterſchied des inneren und äußeren Polygons eine klare Anordnung von Bögen und Pfeilern formgleicher Art verbot. Der Schwierigkeit wurde begegnet, ja ſie wurde überwunden durch die Anfügung von Kapellen, die jedesmal aus der Bogenöffnung einer äußeren größeren Polygonſeite herausſtrahlen. Die Bewegungsdynamik der Schiffe fand hier den ſtraffen energiſchen Abſchluß. Die Funktionsintenſität erlitt auch hier keine Unterbrechung, indem nicht ein Flächenabſchluß mit der äußeren, größeren Polygonſeite eintrat, ſondern eine wieder polygongebrochene Kapelle ſich daraus entwickelte. So war der Gefahr entgangen, in breiten geraden Seiten ſtumpf zu enden. Die Tiefenbewegung, die den Raum durchdringt, bedarf zum Ausdruck ihrer gleichbleibenden Intenſität gerade dieſer ſcharf und eckig ſchließenden Kapelle.

Die Bewegungsverlangſamung der Sondergotik rechnete mit anderen Formwerten. Schon die neue Bildung der einzelnen Kapellen zeigt dies an. Eine gotiſche Kapelle iſt ſchmal, eckig gebrochen und an den winklig vorſpringenden Begrenzungsflächen treten die Strebepfeiler heraus. In der Sondergotik füllt die Kapelle einfach den Raum zwiſchen den Strebepfeilern in gradwandigem Abſchluß. Dort iſt ſie in breiter Ruhe eingelagert und ſcheint eher von außen herangeſchoben als von innen herausdrängend. Allein der Chor mit dem Umgang hat in der Sondergotik ebenſo oft auf den Kapellenkranz überhaupt verzichtet, da man faſt durchweg die Seitenzahl des inneren Vielecks auf drei Seiten eines regelmäßigen Achtecks reduziert. Dadurch wurden die äußeren Seiten des Polygons mit gleicher Seitenzahl bedeutend größer. Die Ueberwölbung der entſtehenden trapezförmigen Felder im Chorumgang wird durch die große Spannweite der Außenſeite erſchwert, weil ſie einen Druck auf die Mitte der Seite ausübt, wodurch in der Aufriß-entwicklung Schildbogen und Fenſteranlage benachteiligt werden. Durch Halbierung der Chorſchlußſeiten mit einem eingefügten Strebepfeiler, gegen den eine Rippe des fünfteiligen Gewölbes

anfällt, wird dem anfangs begegnet bei Chorumgängen im Baſilikalſyſtem wie der Liebfrauenkirche zu Worms (Ki.-Bauk., Tafel 450, am Chorumgang Inſchrift 1381), und der Marienkirche in Osnabrück (Kunſtdenkm. d. Prov. Hannover. IV, 1 u. 2, Fig. 136. Einer Oeffnung des inneren Umgangs entſprechen an der breiten Außenſeite zwei Fenſter. In Weſtfalen beharrt dieſe Anordnung ſelbſt noch bei einem Hallenchor um 1500, der Marienkirche in Lippſtadt. (Lübke, Mittelalterl. Kunſt in Weſtfalen, Taf. X). Dieſe plumpe Löſung der Schwierigkeit iſt noch durchaus in der alten gotiſchen Vorſtellung befangen, daß das innere Vieleck in der Seitenzahl eine Anweiſung auf das genau entſprechende äußere Vieleck ſein müſſe. Die franzöſiſche Gotik hat durch die zwei konzentriſchen Polygone den rationellen Aufbau und die leichte Ablesbarkeit des Chorraums mit ſeiner Begrenzung von im Grundriß parallelen Flächen gefördert. Die Sondergotik hat alles getan, um dieſe leichte Sichtbarkeit zu verwiſchen. Man ließ nicht das innere Polygon in ein ähnliches größeres an der Außenſeite ausklingen, vielmehr wurde die ganze Außenwand zu einem Vieleck von größerer Seitenzahl gebrochen, wobei jede Seite annähernd gleiche Abmeſſungen wie eine Seite des inneren Polygons erhielt. Das Verhältnis der Seitenzahlen der beiden verſchiedenen Polygone iſt ſelten ein einfaches und rationelles wie in Dinkelsbühl (Grundriß S. 123), wo zu jeder Seite des inneren drei Sechſtelſchluſſes zwei gebrochene Flächen eines äußeren halben Zwölfecks gruppiert ſind. Gewöhnlich aber wird die Perzeption durch ein unentſchiedenes Verhältnis der Polygone zueinander kompliziert. Um die drei Seiten des Umgangs, die nicht notwendig einem regulären Achteck angehören müſſen, legen ſich ſieben Chorſchlußſeiten. (Zwettl, Stiftskirche, Grundriß Haſak, a. a. O. S. 49, Schwäb.-Gmünd. Ki.-Bauk. Taf. 450, St. Jakob, Straubing, Hanfſtängl, a. a. O. Taf. IV. Sebalduskirche, Nürnberg, Hoffmann Taf. III. und Lorenzkirche, Nürnberg. Ki.-Bauk. Taf. 450). Oder es werden zu den drei Seiten des inneren Polygons fünf Seiten eines größeren Vielecks gruppiert. (Amberg, Grundriß S. 61, Schwäb.-Hall, Grundriß S. 61, Ingolſtadt, Bayriſche Kunſtdenkmäler, Oberbayern Tafel 1. Brüx in Böhmen.) — Seltener ſind die unregelmäßigen Bildungen, wie ſie durch einen Pfeiler in der Mitte des inneren Polygons bedingt ſind. Vier



St. Martin in Amberg



St. Michael in Schwäbisch-Hall

Seiten des inneren Polygons zu ſieben Seiten des äußeren Polygons in Landshut, Spitalkirche. (Hanfſtängl a. a. O. Taf. VI.) Und mit völliger Unentſchiedenheit im Zuſammengehen der Seiten beider Polygone: Franziskanerkirche in Salzburg. (Oeſterreich. Kunſttopographie IX. Fig. 97.)

Die Folgen, die die Zuordnung mehrerer Seiten des Umgangsabſchluſſes zu der geringeren Seitenzahl des Chorſchluſſes für den Raum hat, ſind evident. Im Zurückgehen der Funktionsbetonung der Einzelformen und der Formenanordnung liegt die Möglichkeit einer engeren Bindung der Raumteile.

Das Chorumgangsjoch mit der anſchließenden Kapelle wird nicht mehr iſoliert. Die linearen Tiefenbahnen in folgerichtiger Fortſetzung des geſamten Bewegungszuges hören auf. Von einer Erſtreckung des Raumes, der durch die Umgangsintervalle in die Kapellen ausſtrahlt, kann keine Rede mehr ſein. Statt deſſen gruppiert man die Kapellen zu dem Umgangsintervall und zwar nicht nach rechneriſch einfachen Teilwerten, ſondern in einem unentſchiedenen Verhältnis. Die exakte Teilbarkeit der Raumabſchnitte des Chorumgangs iſt umgewandelt in unlösbare Verbindungen. Die Umgangsjoche iſolieren ſich nicht mehr, ſondern fließen zuſammen. Aus der Reihung wird Verſchleifung. Die Umgangsjoche dringen ineinander zu einer Raumeinheit. Der Chorumgang biegt ſich in allmählicher Abwandlung um den Chor.

Der Raum des Umgangs iſt nicht mehr Fortſetzung und Vollendung der Raumbewegung im Langhaus und im Chor, er wird nicht mehr durch die Umgangsintervalle hindurchgepreßt bis in die Schlußkapellen, ſondern er wird mit den Seitenſchiffen zu einer Raumeinheit zuſammengenommen. Der gleitende Uebergang wird in der Gewölbebildung betont.

Anfangs wechſeln dreieckige und viereckige Joche. Die Dreieckfelder mit dreiteiliger Kappenbrechung, die Viereckfelder noch mit Kreuzrippen im Uebergangsbau zwiſchen Gotik und Sondergotik, der Stiftskirche in Zwettl 1343. (Haſak, a. a. O. S. 49.)

Die gleiche Einteilung noch bewahrt im Umgang der Spitalkirche zu Landshut. (Hanfſtängl, a. a. O. Tafel VI. Im viereckigen Joch vierſtrahlige Sterne. Gewölbeſchlußſtein mit dem Datum 1461 im Chor. Hanfſtängl, a. a. O. S. 12.)

Aehnlich noch in der Nürnberger Lorenzkirche, bis 1472. Die Viereckfelder durch vierstrahlige Sterne mit Rautenmitte besetzt. (Ki.-Bauk. Tafel 450.)

Ueberaus gleichmäßig ist die Vereinheitlichung durchgeführt in Worms, Liebfrauenkirche, Gewölbe 1461. Ermöglicht wurde das durch die parallele Führung der Umgangsseiten. Das Gewölbe wurde in lauter Dreiecke zerlegt, von denen jedes wieder dreiteilig gebrochen wurde. (Ki.-Bauk. Tafel 450.)

Ingolstadt, Frauenkirche, übernimmt es als frühes Beispiel das Umleiten der Seitenschiffe um den Chor auch durch genaue Wiederholung der Gewölbeformen der Seitenschiffe im Schlußjoch des Umgangs zum Ausdruck zu bringen. Das Chorgewölbe von 1439 ist das frühere. (Ki.-Bauk. Tafel 450.)

Im Chorumgang von Gmünd dann eine Gleichmäßigkeit der Flächeneinteilung (Gewölbe 1491—1521), daß sich nur noch mit wechselnder Fixation sechsstrahlige Sternformen ergeben, deren Bestandteile beim Weiterrücken des Blickes wieder mit anderen kaleidoskopartig die Verbindung zur Sternform eingehen. Im Umgang zu beiden Seiten wird das gleichmäßige Weiterspielen der Formen abgelöst. Durch Gurte sind das letzte Pfeilerpaar und die Schlußstrebepfeiler verbunden. Daneben geht von den Schlußpfeilern eine Verbindungslinie mit Ueberschlagung eines Strebepfeilers zu den annähernd in der Verlängerung ihrer Verbindungslinie liegenden Strebepfeilern. In den dadurch sich ergebenden verquetschten Viereckfeldern sind schöne gestillte achtstrahlige Sterne verankert. (Grundriß S. 123.)

Hier fällt auch eine nicht unbeträchtliche Breitenzunahme im Umgangsraum auf. Die gleiche Raumbreite von Seitenschiff und Umgang sonst exakt gewahrt: Dinkelsbühl, Ingolstadt, Landshut, Spitalkirche. In Nürnberg, Lorenzkirche nur im Polygon die Hereinziehung der Strebepfeiler. Sie drängen in den Raum hinein und verengen ihn, sind aber für das Raumbild von nicht wegzulöschender Bedeutung.

3. Für die Verschleifung im Raum sind mit der Bevorzugung der Hallenkirche alle Prämissen gegeben. Allein das eigentlich zeugungskräftige Element der Raumbildung ist der neue Empfindungsgehalt. Er erfüllte die Raumvorstellung mit langsam flutender Bewegung und

drängte dazu, die Verbindung der Schiffe untereinander zu vollziehen. Die Konformität der drei gleich hohen Schiffe kennt keine Unter- und Ueberordnung einzelner Raumkuben und veranlaßt die Rauminhalte der Schiffe, neue Verbindungen einzugehen nach ihrer jochweisen Aufeinanderfolge und ihrer seitlichen Lagerung. Die Gotik hatte gezeigt, daß die Hallenkirche nicht schon an sich der Vorstellung einer Raumverschleifung beruht. Die doppelte Bewegungsvorstellung der Gotik gestaltet sowohl die Basilika als auch die Hallenkirche dieses Stils. Die Vertikalbewegung isoliert die Einzeljoche. Die Blickbahn ist mit der Pfeilerfolge und den daraus sich entwickelnden Kreuzrippen gegeben. Je höher ein gotischer Raum ist, desto intensiver wirkt die Egalisierung der Teilbewegung, wie sie außer in den Schmalproportionen noch in der Häufung des gleichgerichteten Lineaments liegt. Die Jocheinheit erhält in Gurt- und Scheidbögen die festen linearen Grenzen. Die Tiefenbewegung scheidet die drei gleich hohen Schiffe zu parallel gerichteter Erstreckung.

Parallelismus gesonderter Räume, wie er durch die Basilika bedingt war, gilt auch noch für die gotische Hallenkirche. Von dieser Anschauung unterscheidet die Raumverschleifung alle sondergotischen Hallenkirchen generell. Das Nebeneinander richtungsgleicher, aber streng geschiedener Räume wird zum Ineinander, zur Verschmelzung der drei Schmalräume zu einem bewegungsdurchzogenen Breitenraum. Verschleifung der Schiffe bedeutet Verräumlichung überhaupt. Statt des dreifach sich wiederholenden, das spezifisch Räumliche übertönenden Bewegungsvorganges der Schiffe spricht allein noch die Raumeinheit. Das neue Raumgefühl der Sondergotik gestaltete die Gewölbe um und bildete die Figurationen aus. Die Verschleifung der Gewölbe ist mehr als eine engere Bindung linearer Einzelformen an der Deckenfläche, die für sich zu betrachten sind, sie ist Ausdruck dessen, was im Raum geschieht. Erst dann, wenn die Gurtbögen und Scheidbögen ausgeschaltet sind, wenn Jocheinteilung und Schiffsscheidung verwischt sind, bleiben die Rauminhalte der drei Schiffe nicht mehr getrennt, sondern die Wasser schlagen zusammen.

Ein Ausdruck der durch die Verschleifung erreichten Verräumlichung ist auch die dem gotischen Stil völlig entgegengesetzte An-

Phot. R. Reiffenstein, Wien

Zwettl. Südl. Seitenschiff der Stiftskirche

Phot. Dr. Stödtner, Berlin

Nördlingen. Nördliches Seitenschiff von St. Georg

ordnung des Pfeilers im Raum. Im Grundriß anfangs wechselnd zwischen dem Vollrund und dem Oktogon wird auf der Höhe des Stils, d. h. in Obersachsen am Ende des 15. Jahrhunderts das Achteck mit konkaven Seiten herrschend. Die Stellungsänderung des Pfeilers im Raum kann erst durch Vergleich mit den gotischen Vertikalgliedern zwischen den Schiffen in ihrer Bedeutung gewürdigt werden.

Die Grundform des gotischen Pfeilers ist das übereck gestellte Quadrat, wie es sich entwicklungsgeschichtlich aus der Kombination des Rundpfeilers mit den vorgelegten vier Diensten herleitet. Schon diese Anordnung, ganz abgesehen von den vertikalen Unterteilungen bedeutet eine Spannung des Formausdrucks. Die Präzision der Stellung wird noch verschärft durch die Betonung der Ecken, wie sie durch die vortretenden alten Dienste geschieht, die Gurte und Scheidbögen tragen.

Der sondergotische Pfeiler dagegen stellt sich mit den acht konkaven Einziehungen seiner Seiten als ein allen Richtungen gleiche Bedeutung zubilligender, in sich geschlossener Körper dar. Wo in der Gotik die scharfen Ecken sich einstellen, nämlich in der Richtung der Arkade und der Gurte, liegen jetzt die Eintiefungen.

(Beispiele: Zwickau, Chemnitz Schloßkirche, Freiberg, Pirna, Annaberg, Schneeberg. Im Erfurter Dom die unmittelbare Vorstufe für diese in der sächsischen Baukunst allein übliche Form. Achteckige Grundform mit acht Diensten, die den Kanten vorgelegt werden. Verzicht auf Unterscheidung von alten und jungen Diensten. Für alle Rippen nur noch dieselbe Vertikalform angewandt, d. h. schon Vernachlässigung in der Sichtbarmachung der einzelnen Joche, deren Gurte und Scheidbögen die Gotik mit den alten Diensten zu kräftigerer Wirkung brachte. Bei der Erweiterung des Erfurter Doms zur Hallenkirche 1452 sind die Pfeiler stehen geblieben. Sie sollen der ersten gotischen Erneuerung des Langhauses, Mitte des 13. Jahrhunderts entstammen, was eine merkwürdige Vorwegnahme sondergotischer Formgestaltung bedeuten würde.)

Der Pfeiler der Sondergotik ist schon durch seine Grundrißform nicht mehr der trennende, der mit seiner Untergliederung die Jochisolierung herbeiführt, sondern er ist ein die Schiffsverbindung unterstützendes, durch die Anschauung der Verschleifung bedingtes

Vertikalglied. Seine Funktion als ſeitliche Grenzform eines geſchloſſen ſich abſpielenden Bewegungsvorgangs fällt fort. Der Pfeiler ſteht allſeitig vom Raum umgeben. Die Pfeilerfolge durchzieht den Raum, trennt nicht mehr die Räume.

4a. Die Aenderung des Funktionsausdrucks in der Sondergotik hat für die Außenanſicht durchgreifende Formveränderungen zur Folge. Ein Funktionsſtil muß ſein Wirken auf einzelne Punkte konzentrieren, wo der geſammelte Kraftaufwand umſo entſcheidender wirkt. Die Gotik faßte alle Wirkungen zuſammen in dem Pfeiler- und Strebeſyſtem, das in ſeiner Vertikalerſtreckung den Bau allein gliedert. Man ließ keinen Innenpfeiler auftreten, dem nicht ein Strebepfeiler an der Außenſeite entſprochen hätte. Die Kontraktion der äußeren Mauerflächen zu reinen Linienwerten bringt es mit ſich, daß alle Form im Dienſt der Funktion ſteht. Das Mauerintervall zwiſchen den Strebepfeilern wird von der ſpitzbogigen Fenſteröffnung ausgefüllt und verliert dadurch den Charakter funktionsloſer Fläche.

Dieſes einfache Teilungsſyſtem durchgehender Vertikalen, die ſich in den Jochabſtänden einſtellen, wird in der Sondergotik durchbrochen. Die Umgeſtaltung im Raum mit der Erweiterung des ſchmalrechteckigen Einzeljochs bis zum Quadrat dehnte auch das Mauerintervall zwiſchen den Strebepfeilern und zog es breitflächig auseinander. Immerhin hätte jeder gotiſche Bau auch hier durch bedeutend erweiterte, die Fläche ausſetzende Fenſter den reinen Funktionscharakter, der von der Fläche abſieht, zu retten geſucht. (Als Beiſpiel ſei Minden in Weſtfalen genannt.)

Die Sondergotik ſetzte aber das verbreiterte Mauerfeld mit zwei Fenſtern aus, zog eine mittlere vertikale Teilung ein. Es folgt nicht mehr Strebepfeiler, Fenſter, Strebepfeiler, ſondern zwiſchen den Strebepfeilern werden je zwei Fenſter gruppiert.

Die Zuſammenfaſſung tritt in Süddeutſchland zuerſt am Stephansdom in Wien (ſeit 1359) auf. Zwiſchen den ſtarken Strebepfeilern iſt ein ſchwächeres vertikales Teilungsglied eingeſchoben, das die Fenſter voneinander ſcheidet. In verwandter Anſchauung die Fenſtergruppierung am ſüdlichen Seitenſchiff des Regensburger Doms.

Das entschiedene Verhältnis in der rhythmischen Einteilung von Kraftlinie und Oeffnungsintervall weicht einem unentschiedenen Verhältnis. In der Gruppierung der Fenster ist die Tendenz der Verschleifung zu beobachten.

In vielen Fällen, wo die Raumform der Halle unrein war, d. h., wo nicht Gleichheit der drei Schiffe bestand, sondern ein weiteres Mittelschiff von zwei schmäleren Seitenschiffen begleitet war, wurden die Seitenschiffjoche zu langen Rechtecken auseinandergezogen, wenn das Mittelschiffjoch sich dem Quadrat näherte. Am Aeußeren wurde dann die Teilung des Intervalls zwischen je zwei Strebepfeilern durch Einfügung eines weiteren Trägers auch konstruktiv für notwendig erachtet. Bei teilweiser Einziehung der Strebepfeiler in den Raum, erhielten diese die gleiche Form wie die die Mitte des Jochfeldes haltenden vertikalen Träger. Plauen, Johanniskirche, Mitte des 15. Jahrhunderts. (Kunstdenkm. des Königreichs Sachsen, Heft 11).

Die exakte Aufteilung der Jochfolge, wie sie sich in der Gotik durch die Strebepfeiler ergab, ist damit durchbrochen. Ein Strebepfeiler außen läßt nicht mehr auf einen Pfeiler im Raum schließen.

Besonders häufig ist die Erscheinung der verdoppelten Zahl der Strebepfeiler gegenüber den Innenpfeilern im Norden zu finden. Der Backsteinbau kann bei der Gruppierung auch auf Priorität den Anspruch erheben. Hier ergeben in Breslau die Heilige Kreuzkirche (bis 1350. Ki.-Bauk., Tafel 452), wie die Kirche in Kulmsee (vollendet um 1350), frühe Daten. (Weitere Beispiele: Dom von Stendal, ca. 1450, Ki.-Bauk. Taf. 476. St. Jakob in Thorn, Erweiterung der Seitenschiffe, 1388. Vergl. Steinbrecht. Thorn im Mittelalter. S. 27; Jakobikirche in Stettin, Aeußere Seitenschiffe. Ki.-Bauk. Taf. 449; St. Jürgen und St. Nicolai in Wismar).

Es ist aber keinesfalls eine nur durch das Material bedingte Erscheinung, wenn auch jener die Mitte eines Gewölbejochs an der Außenwand haltende Strebepfeiler beim Backsteinbau aus konstruktiven Gründen gleich stark aufgeführt zu werden pflegt, wie die übrigen Strebepfeiler. Denn die bayerischen Hallenkirchen sind, obwohl sie mit den gleichen Materialschwierigkeiten zu kämpfen hatten, in kühner Konstruktion nicht zu der Gruppierung übergegangen.

Es kommt aber auch nicht darauf an, ob die in der Gruppierung ſich ausſprechende Funktionsreduzierung überall zum Durchbruch kam, ſondern daß ſie überhaupt einmal in die Erſcheinung trat. Die aus andern Gründen ſich herleitende Neigung, die Strebepfeiler ganz ins Innere zu ziehen, wird im Verlauf der Stilentwicklung allein maßgebend.

Zu verweiſen iſt noch auf das Hauptgeſchoß im Mittelbau der Faſſade des Regensburger Doms. Ein zweitürmiger Entwurf hatte für dieſe Stelle eine große Roſe mit quadratiſcher Umrahmung vorgeſehen. (Abb. bei Dehio und v. Bezold: a. a. O. II. 343). Die Ausführung des Matthäus Roritzer 1482—86 gab hier das Fenſterpaar. Ebenſo war ſchon Ulrich v. Enſingen beim Straßburger Münſter vorgegangen. (Ki.-Bauk. Taf. 481.)

Im Profanbau wird die paarweiſe Fenſtergruppierung für die deutſche Sondergotik überhaupt typiſch. Das Bezeichnende iſt die Zuſammenfaſſung von zwei nebeneinanderliegenden, horizontal ſich vereinigenden Beſtandteilen, im Unterſchied zum style flamboyant, wo eine Zuſammenfaſſung in vertikaler Achſe ſtattfindet, in dem die Fenſter verſchiedener Stockwerke in ſenkrechter Richtung zu einer dekorativen Einheit verbunden werden. (Vergl. Gurlitt, Die Baukunſt Frankreichs, Taf. 160. Hof des Hôtel Cluny. Die Arkadenſtellung des Hofes bleibt verbindlich für die Fenſterteilung im Stockwerk darüber. Taf. 118: Rouen, Hôtel du Bourgtherourde. Durchgehende ſenkrechte Fenſtergruppierung. Ebenſo bleibt es in der Renaiſſance, Gurlitt 187 Château de Lude. Taf. 143, Le Mans, Hôtel de Grabatoire). Dagegen die Gruppierung der Fenſter in Deutſchland allein nach der Breitenerſtreckung. Durchgehende vertikale Teilungen ſind nicht vorhanden. Die Fenſter des oberen Geſchoſſes liegen nicht in der gleichen Achſe mit den Fenſtern des unteren Geſchoſſes. Bei dieſem unentſchiedenen Verhältnis gibt es keine Möglichkeit mehr, die Einteilungen der Stockwerke in ſenkrechter Richtung zuſammen zu nehmen. (Erfurt, Univerſität. Gurlitt, Hiſtor. Städtebilder. Bd. I. Taf. 21).

4 b. Die Bedeutung der Verſchleifung im Aufriß wird man erſt dort bis ins letzte erkennen, wo die Formmotive nicht in einer Ebene entwickelt ſind, ſondern in gebrochenen Grundriſſen. Es wird dann

eine Verbindung der benachbarten Flächen erzielt, ein Zusammenbeziehen der Einzelteile, die gegenüber der Gotik schon das Neue hatte, daß überhaupt Flächen respektiert wurden. Als wichtiges Resultat aber müssen hierbei die Verkürzungen gelten, Augenleitungen in tiefere Schichten, indem man bei der Verfolgung der Einzelform der zurückweichenden Linie in die Tiefe folgen muß, wodurch auf ein räumliches Empfinden geschlossen werden kann. Unter diesem Gesichtspunkt der Tiefenanregung, nicht mehr der reinen Silhouettenform sind die Türme der Sondergotik zu betrachten. Bei nur geringer Modifizierung der Einzelformen wird durch deren Anordnung ein dem Gotischen geradezu entgegengesetzter Eindruck erzielt. Der ausgeführte Turm der Stephanskirche in Wien (vollendet 1433) kommt hier hauptsächlich in Betracht. Die Gotik hatte die durchgehenden straffen Vertikalteilungen, wie sie die Strebepfeiler bringen. (Marburg, Elisabethkirche). Die einzelnen Kraftlinien haben das Interesse. Die Sondergotik vermeidet den reinen Vertikalismus. Ueber dem Geschoß, das der Raumhöhe der Schiffe entspricht, stellt sich der gleiche Giebel ein, der drei kleinere faßt, wie die Giebel über je einem Jochpaar am Langhaus, d. h. mit dem horizontalen Band, das die Giebel zusammen durch ihr Nebeneinander ergeben, wird auch der Turm umlegt. Im Beginn des nächsten Geschosses, wo der Gedanke der Umsetzung des Quadrats ins Oktogon Tat werden müßte, erscheinen die beiden durcheinandertretenden spitzwinkligen Dreiecke: sie schieben sich durcheinander zu flächiger Ausdehnung und sind der Ausdruck dafür, daß alles so verschleift ist, daß jene ruckmäßige gotische Brechung ins Achteck nicht mehr stattfinden kann, sondern ein allmählicher Uebergang sich vorbereitet. Das wird aber noch mehr betont durch die Häufung verschleifter Einzelglieder, die die beiden großen Motive übertönen und die durch ihre fortwährende Aufeinanderfolge und ihr Umstellen der Ecken nicht zulassen, daß einzelne durchgehende Linearerstreckungen oder auch Einzelflächen gesehen werden. Die Ecken, in der Gotik scharf und kantig, sind wie abgeraspelt. Jede Aufwärtserstreckung wird sofort durch Verschleifungsmotive wieder in die Fläche übergeführt. Nicht ein klarer Umriß stellt sich heraus, nicht mehr die Linie ist wirksam, sondern nur der unscharfe Kubus mit den allmählichen Verschmelzungen.

Häufiger noch wie am Geſamtbau des Turmes iſt die Verſchleifung am Helm zu beobachten, wo ſich die Wandlung auf ein einfaches Schema bringen läßt. Der Vertikalcharakter des Ganzen kann und ſoll natürlich nicht ausgeſchaltet werden, obwohl auch hier allerhand Hemmungen verſucht werden, wie das Anbringen von Horizontalgalerien, die man wie einen Ring über den Turmhelm ſchiebt (Frauenkirche zu Eßlingen, Marienkirche in Reutlingen, Weſttürme der Stephanskirche in Wien), wenn nicht überhaupt der Turm mit einer offenen Galerie abſchloß (Ludgerikirche in Münſter, Stiftskirche in Stuttgart, Rottweil), d. h. eine horizontale Endigung erſtrebt wurde. Die Ueberleitung des Vertikaldranges in den Helm durch den den Helmanſatz überſchneidenden Wimperg zerriß in der Gotik die Einzelfläche, und wirkſam blieben allein die linearen Vertikalbahnen der Eckfialen und der Rippen des Helms. Indem die Sondergotik den Helmanſatz verſchleifte, verſchob ſie die den Wimpergen ähnelnden durchbrochenen Spitzgiebelmotive ſeitlich ſo weit, daß ſie eine Ecke umfaßten, knickte ſie in einem zum Helmgrundriß parallelen Winkel und vermittelte ſo für die Blickbahn ein Zuſammenbeziehen der Seitenflächen. Der veränderte Bewegungsbegriff erſetzt die harte Gradlinigkeit der Spitzgiebel durch weich ausſchwingende Kurven. Im Gegenſatz zu der Wirkungsvernichtung der Horizontalgalerie durch den Wimperg in der Gotik wird jetzt die Galerie zur Verſtärkung der für die Verſchleifung geforderten Horizontalbewegung benutzt. Verſchleift werden nicht nur die Seiten des Turmachtecks, ſondern auch oberes Turmgeſchoß und Helm, während an letzteren die Einzelfläche und nicht mehr allein die konſtruktive Rippenform wieder betont wird. Die Gotik alſo verlangt den ſcharfen zugeſpitzten Umriß des Turms, ſie ſtellt die einzelnen vertikalen Strukturformen heraus und überſchneidet den horizontalen Helmanſatz mit dem Wimperg. Der Vertikaldrang geht von unten bis oben in einer Linie durch. Die Sondergotik durchſetzt die Aufgipfelung des Turms mit Horizontalen, verſchleift den Helmanſatz und verſchiebt dadurch das Intereſſe von Teilfläche zu Teilfläche.

Frauenkirche Eßlingen, Turm 1464—78. Entwicklungsgeſchichtlich abgeleitet vom Freiburger Helm. Fortlaſſung des Wimpergs und Verſchleifung, die von der Krabbendekoration der Fenſter des

Oktogons ausgeht und über die Galerie hinwegführt, sind die entscheidenden Momente für den Stilwandel.

St. Theobald in Thann, Helm 1506—16 übernimmt das Verschleifungsmotiv von Eßlingen, führt es auch zwischen erstem und zweitem Geschoß des Oktogons und am Helm des Treppentürmchens durch. Beim gotischen Helm dienten die zwischen den Stangen eingespannten Füllmotive, die ohne Eigenbewegung verharrten, dazu, das vertikale Element der Strukturformen noch schärfer zum Ausdruck kommen zu lassen. Jetzt versucht man ein Gegengewicht einzuwerfen durch Füllmotive mit deutlicher Tendenz des Herabhängens. Sie sind nicht mehr einzeln getrennt, sondern schließen zu einem Motiv zusammen. (Schäfer u. Stiehl, Mustergültige Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland. Tafel 68.)

Kirche in Bozen. Zwiefache Verschleifung am Turmhelm. (Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, 2. Aufl. 1909. S. 459). Martinskirche in Landshut, Helm nach 1500. Die verschleifenden Kielbogen zwischen hochgehenden Fialen, eine Veräußerlichung des Motivs. Maria am Gestade in Wien. (Vergl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI. 216.)

Straßburg, Helm des Münsterturms. Für die Entwicklung der Idee zu vergleichen: Straßburg und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ing.-Ver. Elsaß-Lothringen 1894. Dehio, Das Münster. Fig. 101—103.

a) Der Helmentwurf im Berner Münsterarchiv nach Dehio von Matthäus Ensinger und wohl eine Idee seines Vaters Ulrich wiedergebend. Eine Galerie zerlegt seine Höhe in zwei Hälften. Die untere mit konkav eingezogener Linie. Kleine Fialen sitzen etwas leblos an den Rippen. Die obere Hälfte in schroffer Steillinie aufgipfelnd.

b) Ein erster Entwurf von Johann Hültz läßt den Helm unvermittelt auf dem Oktogon aufsitzen. Schräger Helmansatz bis zur Horizontalgalerie, dann zu schlanker Krönung in die reine Vertikale übergehend. Der Entwurf kommt wenig über den Ensingers hinaus. Er verzichtet auch auf die Fialen an der unteren Hälfte und besetzt dafür die acht Stangen mit nasengefüllten Zackenlinien, die für die Fernansicht einen einzigen zittrigen Kontur ergeben. Die harte winklige Knickung in mittlerer Höhe des Helms und das wenig

glückliche Verhältnis der ſchräg anſteigenden und ſenkrecht geführten Teile bedeuten keinen Vorteil gegenüber dem Entwurf Enſingers.

Was beide Entwürfe gegenüber gotiſchen Turmhelmen unterſcheidet, iſt die Vermeidung der durchgehenden Vertikalteilung. Man verlangſamt ihre Bewegung durch die Halbierung und betont die Horizontalteilung durch die Galerie.

c) Und die Vernichtung des ſtraffen Konturs iſt auch der Weſenszug des zweiten Entwurfs von Johann Hültz, der zur Ausführung kam (vollendet 1439). „Auf jeder der acht Rippen des Steinhelms, wo ſonſt die Krabben zu ſitzen pflegen, ſind kleine ſechseckige Treppentürmchen, im ganzen 52, ſo angeordnet, daß man aus dem einen in den andern überſteigend, ſich in einer Spirallinie bis zur Spitze hinauf winden kann.“ Dehio a. a. O. S. 192.

Ein ſolcher Baugedanke konnte nur in der Sondergotik aufkommen. Die Gotik gewann die Wirkung durch Sichtbarmachung der reinen Gerüſtform. Die Funktionsbedeutung jedes Baugliedes wurde herausgeſtellt. Hier aber iſt gerade das konſtruktive Gerüſt für den Blick ausgeſchaltet. Die Energie der Linie iſt erloſchen, die Reinheit der Linie iſt verwiſcht. Statt der raſchen durchgehenden Vertikalen die langſame, immer wieder neu anſetzende Bewegungsvorſtellung der Sondergotik. Die Zerlegung der großen Vertikalform findet eine Begleitung in den Verſchleifungsmotiven, die ein ausgleichendes Eindringen der Horizontalkräfte bedeuten. An jedem der aufgeſetzten Türmchen ſind die vertikalen Strukturformen durch Verſchleifung oben verbunden, indem die ſich kreuzenden Kurven von Kante zu Kante ſchwingen. Trotz der offenen Seiten empfindet man das Flächenerzeugende ſolcher Verſchleifung. Im Zuſammengehen der Hexagone aber und in ihrer vertikalen Staffelung gewinnt der Helm eine in der plaſtiſchen Form nicht klar präziſierte, aber doch nur räumlich zu faſſende Geſamterſcheinung, die über das Formweſen des Wiener Stephansdoms noch weit hinausgeht. Wenn auch bei Johann Hültz noch die Abſicht beſtanden haben mag, alle Treppentürmchen des Helms wie die vier hohen Stiegengehäuſe neben dem Oktogon mit Spitzenpyramiden zu krönen, ſo iſt es doch durchaus im Sinne der ſondergotiſchen Optik geweſen, daß man von den Vertikalaufſätzen abſah.

Ulm, Münſterturm. (Ki.-Bauk. Taf. 485.) Obwohl erſt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgebaut, doch von Intereſſe, weil annähernd genau nach der Viſierung des Matthäus Böblinger, der von 1474—92 die Bauleitung hatte. In den Grundzügen den Freiburger Helm bietend, hat er ihn durch vielfache Verſchleifung den Zeitgenoſſen augengerecht gemacht. (Zu vergleichen ſind für die Optik der Zeit die angeblichen Darſtellungen des Straßburger Münſters und anderer Kirchen in Schedels Weltchronik 1493, wo auch die in allen Turmgeſchoſſen durchgeführten Verſchleifungen charakteriſtiſch ſind). Jedesmal dort, wo die Spitzflächen des Helms zwiſchen den Rippen für die Maßwerkteilung horizontal abgeteilt ſind, ſetzt die Verſchleifung ein. Kielbogenſchenkel ſteigen in der Mitte jeder Teilungslinie auf, um über der Rippe zur Kreuzblume zuſammenzuſchließen. Die fortwährende Horizontalführung dicht unter der Spitze durch eine Galerie noch einmal aufgenommen.

4c. Verſchleifung im Ornament. Vom Ornament der Sondergotik ſoll hier nur geſprochen werden, ſoweit es auf der Verſchleifung baſiert. Das iſt nur ein kleiner Ausſchnitt, da dieſer Stil hauptſächlich das Pflanzenornament kultiviert hat. Die Irrationalität eines ſolchen Empfindungsornaments wird indeſſen auch in gewiſſem Sinne von den Ornamentformen geteilt, die den Zuſammenhang mit architektoniſchen Formen wahren, d. h. die ſich in abſtrakten Linienführungen ergehen. Die Entwicklung ſoll an einem Motiv verfolgt werden, das als das ſpezifiſch ſondergotiſche zu bezeichnen iſt.

Die architektoniſchen Formen des gotiſchen Ornaments haben durchweg vertikalen Charakter. Die Brüſtungsmotive etwa beſtehen aus aneinandergereihten Spitzbögen, die zwiſchen dünne Horizontalbänder geſpannt werden. (Bayeux, Kathedrale. Gurlitt, Die Baukunſt Frankreichs, Tafel 106. Senlis, King, Study Book of Mediaeval architecture III, 70. Magdeburg, Cöln, Prag.)

Vertikalformen mit oberem, dreipaßartigem Abſchluß: Chartres Kathedrale Gurlitt Taf. 155, Tours Kathedrale, Gurlitt Taf. 134, Laon. Ki.-Bauk. Taf. 416. Paris Notre-Dame. Ki.-Bauk. 417. Le Mans. Ki.-Bauk. 420.

Neben dieſen reinen Stehformen entwickeln ſich im Verlauf des Stils Füllformen, die durch ihre Stellung zwiſchen den faſſenden

Horizontalen als ſpannungsgefüllt im gotiſchen Sinne erſcheinen. Stehende Vierpäſſe: Mantes, Notre-Dame, Gurlitt Taf. 33. Le Mans. Ki.-Bauk. Taf. 420. Saint Pol de Léon. Ki.-Bauk. 414. Seez, King I, 67. Rhomben mit Naſen ausgeſetzt: Caen, Vieux S., Etienne, Gurlitt 113. Auxerre, King I, 29. Die Randformen zur Kurve erweicht: Freiburg, Turmgalerie, Gmünd, Chor, Soeſt, Wieſenkirche.

Alle dieſe Formen werden aber durch die Bindung der Elemente als gotiſch gekennzeichnet, da ſie durch einfache Reihung geſchieht. Einzelformen geſpannten Charakters in Reihung nebeneinander und zuſammengehend mit der Aufwärtsbewegung im ganzen Baukörper ſind die Merkmale der gotiſchen Ornamentformen.

Unter den richtungsindifferenten Formen der Uebergangszeit gibt es ein Motiv, das ſich zeichneriſch als eine Doppelfolge von Halbkreiſen darſtellt, die auf den rahmenden Horizontalen ihre Mittelpunkte haben und ſich mit den Scheiteln berühren. (Straßburg, Münſter, Faſſade N.-W.) Es wäre hiſtoriſch falſch, dieſes Motiv im Sinne der gotiſchen Formiſolierung als eine Reihe von ſtehenden Vierecken mit eingedrückten, konkaven Seiten zu bezeichnen. Das Eindringen des Horizontalismus bekundet ſich auch hier im Ornament. Man kann dieſe Formen vielmehr ſo interpretieren, als ob es ſich durchdringende Kielbögen wären. Und ſie ſind ſo interpretiert worden. Was nur Nebenreſultat bei der Zuſammenſetzung war, wird zum erſtrebten Ziel. Der äſthetiſche Eindruck wird durch die Verſchleifung objektiviert. Das Auge, das der Linie nachfährt, zieht die Halbkreiſe ineinander über, indem es die wölbende Bewegung des einen im Scheitel verläßt und in den andern Halbkreis übergehend deſſen Rundung zu Ende führt. Das Verſchleifen der Richtungen, das Uebergleiten in die entgegengeſetzte Kurve verwandelt das Motiv in Kielbögen, die von unten und von oben durcheinanderſtechen. Man pflegt den Kielbogen als eklatanten Beweis der Kraftloſigkeit der ſpäteren Gotik anzuführen, allein wieviel eigenwillige Kraftäußerung gehört dazu, um ſo willkürlich von der einmal eingeſchlagenen Richtung abzugehen. Die Entſtehung des Kielbogenmotivs bedeutet die Fähigkeit, Linienerſtreckungen verſchiedener Richtung gleichzeitig durchzuverfolgen. Die Folge der Linienſchwünge aber iſt horizontal abzuleſen. Das

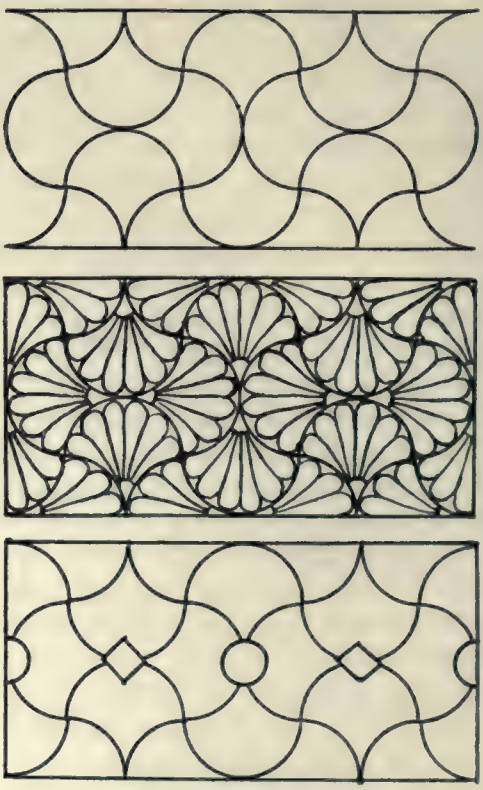
Ornament auf dieſer Stufe alſo beſteht aus Formen reduzierter Vertikalität, die durch Verſchleifung zu horizontalem Zuſammenſchluß verbunden ſind.

Dieſes Kielbogenmotiv teilt noch mit dem gotiſchen Ornament, daß es nur ſeitlich in ununterbrochener Folge fortgeſetzt werden kann. Denn wenn man die Formen nach oben und unten fortſetzte, d. h., die Halbkreiſe zu Vollkreiſen ergänzte, würden in ſich ruhende Formen übereinanderſtehen, die in ihrer Unbewegtheit dem Charakter der Sondergotik völlig widerſprechen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird das Kielbogenmotiv in der Weiſe erweitert, daß man Kielbogen gegen Kielbogen ſetzt, ſo daß lauter Zwiebelformen zwiſchen den faſſenden Horizontalen ſtehen. Das Motiv wird kompliziert und bereichert, indem man jede zweite Form um 90° dreht, ſo daß liegende und ſtehende Formen wechſeln in vielfältigem Bewegtſein bei Ausſchaltung einer beſtimmten Richtung. (Nürnberg, Lorenzkirche und von hier aus häufig in der Nürnberger Profanarchitektur. Doch auch überhaupt in ganz Süddeutſchland heimiſch). Das iſt die Entwicklung, die das Motiv durchmacht, um in ſeiner Kompliziertheit der verwöhnten ſondergotiſchen Optik zu genügen.

Die Möglichkeit, das verſchlungene Kielbogenmotiv in endloſem Rapport fortzuſpinnen, unterſtützt die Flächenbetonung. Der Charakter des flächig Treibenden verbindet dies architektoniſche Ornament mit dem freizügigen Pflanzenornament der Sondergotik. Man kann es nach allen Seiten beliebig fortſetzen; ein teppichartiger Anblick bleibt gewahrt und die Rahmung aller Seiten wird immer etwas willkürliches behalten.

Es iſt indeß ſicher, daß der maleriſche Schein einer in der Fläche ſich abſpielenden Bewegung nicht allein aufgenommen wurde, ſondern ebenſoſehr die Erſtreckung ſo und ſo vieler ſich windender richtungsverſchiedener Einzellinien, wobei das Auge nicht verpflichtet war, eine Geſamtform zuſammenzuſehen, ſondern bei der erſten Kreuzung der Linien willkürlich in die neuen Sehbahnen übergleiten konnte.

Daß in der Tat die Einzellinien in ihren ununterbrochenen Gleiten geſehen wurde, kann man auch noch aus der Modifizierung zurückſchließen, die das verſchlungene Kielbogenmotiv in der Renaiſſance erfuhr. Seiner rein ſymmetriſchen Anlage, die zum Weſen aller



Das Kielbogenornament

1. Allgemeiner Typ — 2. Am Rathaus in Goslar — 3. Am Rathaus in Ulm

Renaiſſance-Dekoration gehört, verdankt das Ornament, daß es nicht überhaupt völlig ausgeſchaltet wurde. Allein es wurde rationaliſiert. Der gleichmäßige Fluß wurde in durch die Formen ſelbſt gegebenen Abſtänden unterbrochen. Die Einzelerſtreckungen zwiſchen dieſen neuen Aufmerkſamkeitspunkten werden iſoliert.

In die mittleren Kreuzungspunkte der Kielbögen nämlich werden Scharniere eingeſetzt, runde, wo die runden Bögen ſich gegeneinanderlegen, viereckige, wo die ſpitzen Endigungen zuſammentreffen (Ulm, Rathaustreppe, etwa 1530—40). Durch dies Abziehen auf eine reine Konturform wird das Motiv ärmlich und nackt gemacht. Man hat aber noch im 16. Jahrhundert wieder dieſe Art, das Motiv mit Gelenkknoten zu italianiſieren, fallen gelaſſen und das Intereſſe auf die Innenformen geſtellt. Doch wird dann die Geſamtbewegung dadurch rhythmiſiert, daß in gewiſſen Abſtänden Trennungen vorgenommen werden, etwa durch eingeſchobene Pfoſten (Cöln, Mariä Himmelfahrtskirche, Emporenbrüſtung. Aachen, Michaelkirche, Vergl. Braun, Die Kirchenbauten der deutſchen Jeſuiten 1908 Abb. 65 und 105. Molsheim, Rathaustreppe.)

Kommt das verſchlungene Kielbogenornament in der Renaiſſance aber einmal in Norddeutſchland vor, ſo wird es gleich in eine maleriſche Flächenerſcheinung umgedeutet. (Goslar, Balkonbrüſtung des Rathauſes). Das Intereſſe wird von den Randformen abgelenkt und durch die palmettenähnlichen Füllungen, die in den Halbſonnen niederſächſiſcher Fachwerkbauten ihre nächſten Verwandten haben, auf die Fläche gezogen. Das Ausſtrahlen ſo vieler richtungsverſchiedener Einzelformen erzeugt jene unruhigen, rein maleriſchen Bewegungsreize der Geſamtfläche, die im Gegenſatz zu der urſprünglich mehr linearen Art des Motivs ſtehen. In Norddeutſchland blieb das Intereſſe immer gleichmäßig der Binnenform zugewandt, eine Umſetzung in die Konturform fand hier nicht ſtatt.

Kapitel III: Bildmäßigkeit

1. Verlangſamung der Bewegung und Verſchleifung bedeuten eine optiſche Beruhigung in der Sondergotik. Das Problem der Form wird durch bildmäßige Auffaſſung in maleriſchem Sinn zu löſen

geſucht. Unter Bildmäßigkeit ſoll verſtanden werden, daß die Dinge ſich für das aufnehmende Auge als Bild geben. Anſtelle der Ausdruckswerte des Funktionscharakters treten die reinen Erſcheinungswerte des „maleriſchen" Stils. Raum und Form wächſt zu einer optiſchen Einheit zuſammen. Die Anſchauungsform iſt geſtillt gegenüber dem intenſitätsſtarken Drängen der Gotik in Raum und Form. Die Bewegungsdynamik der Gotik, die alles in Einzelbahnen zerlegte, die die Geſamtformen in einzelne Kraftlinien zuſammenpreßte, wird an den greifbaren Werten unmittelbar aufgenommen. In der Sondergotik korreſpondiert das Gefühl, das den Zuſammenhang der Formen wahren will und ein Ineinander von Raum und Form hervorbringt mit einer Anſchauungsart, die über das Architektoniſche hinaus mit einer optiſchen Illuſion rechnet. Die Unterſuchung ſei auch hier von der Einzelform aus zum Geſamtraum durchgeführt.

Die Fläche als ſolche wurde negiert in der Gotik, und die hindurchgehenden Kraftſtröme traten in ihrer Iſolation auf. Ein reiner Linearismus herrſcht. Dem gegenüber ergeht ſich die geſtillte Anſchauung der Sondergotik wieder in der Fläche; ſie braucht die gleichmäßige Ausbreitung des Zweidimenſionalen.

a. Die wichtigſten Veränderungen im Sinne des ſondergotiſchen Anſchauungsprinzips ſind im Gewölbe zu beobachten. Der ganze Gegenſatz erhellt daraus, daß in der Gotik die vier Kreuzrippen von den vier Bündelpfeilern eines Joches aus zu punktuellem Abſchluß aufgipfeln, während in der Sondergotik eine über die Träger gleichmäßig hingeſpannte Fläche ſich ausbreitet. Die Flächenhaftigkeit der Decke wird einmal durch die Rippenführung, die lang durchlaufenden, Raum überquerenden Muſter der Sterngewölbe und Netze betont, dann aber durch die Ausbreitung der Kappen, die bei ſolchen Figurationen zu einer Fläche aneinanderliegen. Schon die Sternformen, die zuerſt die Kreuzrippen ausſchalteten, alſo die durch die Kreuzrippen getrennten Dreieckskappen zu einer Viereckskappe zuſammenfaßten und umrandeten, wirken im Sinne der Flächenhaftigkeit.

Als einheitliche Decke kann das Gewölbe erſt wirken, wenn das gotiſche Bewegungsgefühl des Einzeljochs unterbunden iſt. Betrachtet man unter dieſem Geſichtspunkt die Ausſchaltung der Gurt-

bögen, so ergibt sich, daß diese zur Schiffsachse quergespannten Linien in senkrechter Aufscheitelung die Höhentendenz des Raumes am reinsten zum Ausdruck brachten und daher einem einheitlichen Flächengefühl entgegenstanden. Als unverkürzte Linien, die sich in gleichmäßiger Erstreckung durchzogen, waren sie der Sondergotik uninteressant. Denn hier wurden in der Schrägführung aller Rippenlinien und im Zusammengehen von Linien, die sich dem Blick unter beständig anderem Winkel darbieten, die komplizierteren Augeneindrücke aufgesucht.

In der immer kleinformiger sich gestaltenden Figuration der Gewölbe liegt ein allmählicher Uebergang zur einheitlichen Fläche. Der Uebergang von den Sterngewölben zu den Netzgewölben in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erklärt sich auch aus diesem Grunde. Neben der Rippenführung ist wesentlich für den Eindruck die im Verlauf der Entwicklung immer mehr der Horizontale, der Fläche angenäherte Kappenbrechung. Die in tiefen Busungen spitzer Winkel sich vollziehende gotische Kappenbrechung wird bei einer mehrfachen Unterteilung jeder Kappe zu einer Verbindung der Einzelflächen unter immer stumpferen Winkeln, Rippe und Kappe treten aus dem bisherigen Wirkungszusammenhang heraus. Die Rippe hört auf, Funktionsträger zu sein. Die Kappe hört auf, nur als Füllung zwischen das struktive Gerüst eingespannt zu werden, sie verschmilzt mit den anderen Kappen zu einer Gesamtform, der Raum überspannenden Decke.

b. I. Für die Flächenbetonung im Aufriß gibt die Erweiterung der Joche Veranlassung. Die Formenänderung der Gewölbe, ihre Loslösung aus dem durchgehenden Zusammenhang mit den Trägern ermöglicht den Fortfall der senkrechten Gliederung, die die umschließenden Wände in einzelne Mauerfelder aufteilten. Eine einheitliche Wand umschließt den Raum. Wie sehr auch die Fenster sich in die Breite dehnten, ein breiter Mauerstreifen zu beiden Seiten blieb immer gewahrt. Und das ist das wesentlich Neue: man kann wieder von Wand sprechen in der Sondergotik.

Ueber die Maße von Fensterbreite und Wandstreifen macht Lorenz Lacher in seiner Unterweisung 1516 folgende Angaben:

Item hab achtung wan du ein Khorfenster wilst anlegen, so teill zwischen zweien Pfeillern in fünfteill und nimb drey

teil zum Liecht des Fenſters, darin teil du den Pfoſten alt und jung, wie du den die gelegenheit deß baues haſt; dieſe maß brauchet man zum großen gepeien (Gebäuden), alſo zu ſchlechten und khlein gepeien, ſo teillt man gemeiniglich zwen werkhſchuech in ein Liecht im Fenſter und zwiſchen den Pfeilern, zeichen teill, zwey teil zum Liecht, ſo bleiben noch drey teil über. (Abgedruckt bei Reichenſperger, Vermiſchte Schriften über chriſtliche Kunſt. S. 138.)

Die Baudenkmäler ſelbſt zeigen eher eine Neigung, der Mauerfläche noch mehr Platz einzuräumen. Gleiches Verhältnis der Wandteile und des Fenſters iſt das übliche in der Frühzeit. (Obere Chorfenſter in Gmünd. Spitalkirche in Landshut. St. Jakob, Waſſerburg). Die Bauten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts laſſen die Mauerſtreifen dann noch an Breite zunehmen.

Die breiten Fenſteröffnungen ſelbſt werden nicht mehr durch ſpitzbogige Unterteilungen allein nach Seite des Vertikalismus ausgedeutet, ſondern mindeſtens das obere Drittel wird zu einer Schmuckzone umgewandelt, die mit den Fiſchblaſenmuſtern angefüllt wird, die im Schein ihrer kreiſenden Bewegung den Flächencharakter betonen.

b. II. Das Portal bedeutete für die Gotik eine Auflöſung der Mauerſchräge in lineare Kraftſtrahlen. Das wechſelnde Verhältnis von ſenkrechten und gebogenen Teilen vermehrt oder vermindert ſeine Schwungkraft. Im Wimperg erfährt der Vertikalismus des Portals ſeine Vollendung. Die Parallelfolge linearer Vertikalen wird auch durch die Dekoration nicht ins Schwanken gebracht. Die Figuren übereinander folgen der Kurve des Spitzbogens. Eingeſchloſſen von dem Strom des Vertikalismus liegt das Tympanon, einer gleichmäßigen Flächendekoration ſich darbietend (reinſtes gotiſches Beiſpiel: Eliſabethkirche, Marburg).

Die Sondergotik ging auch hier auf Beruhigung der optiſchen Erſcheinung aus. Zu dieſem Zweck mußte die Folge ſpitzbogiger Rundglieder, Stäbe oder Figurenreihen, die den ſchrägen Einſchnitt des Portals in die Mauer ſäumen, um die Wirkung gebracht werden, um dann im Verlauf des Stils ganz ausgeſchaltet zu werden. Die Sondergotik entwickelte zwei Portaltypen. Der eine ſtellte ſich in Gegenſatz zur Gotik durch Umſetzung des Linearismus

Landshut. Seitenportal von St. Martin

Phot. R. Meßbildanstalt, Berlin

Straßburg i. E. Laurentiusportal am Münster

in Flächenhaftigkeit, durch ständige Reduktion der Bewegung und durch gesteigerte Betonung der Horizontale bis zur Verwandlung des ganzen Portalhochfeldes ins Breitformat. Der andere Typ bediente sich einer freieren malerischen Ausdrucksweise durch reiche Verwendung von Licht und Schatten. Beide Typen dienen dem Eindruck der Bildmäßigkeit.

Am Anfang beider Reihen stehen die Seitenportale von Schwäbisch-Gmünd. Das Südportal am Chor der Heilig-Kreuzkirche tritt an die Stelle einer Kapelle, wie sie den Chorumgang begleiten. Tief in dieser offenen Torhalle liegt der eigentliche Einlaß. Das Tympanon dreistreifig. Die Bogenläufe statuengefüllt, noch ohne Abweichung vom gotischen Schema der Kurve folgend. Die Außenwand der spitzbogig schließenden Vorhalle ist als entwicklungsgeschichtliches Anfangsglied wichtig, weil hier die plastische Dekoration bis zu einem einheitlichen horizontalen Abschluß, dem Dachansatz mit der Galerie darüber fortgeführt ist. Das Thema: Christus als Weltenrichter mit den zwölf Aposteln in staffelförmiger Anordnung. Ueber dem Scheitel der Oeffnung auf eselsrückenförmig emporgetragener Kreuzblume Christus. Aus der Kurve des ragenden Spitzbogens der Portalöffnung stoßen die Postamente für die Einzelfiguren heraus, dort, wo sonst die Krabben angeheftet waren. Es ist noch überall das Hervorbrechen der Vertikalkraft. Die Fialen der krönenden Baldachine schießen hoch bis zu der schließenden Horizontale, einem hängenden Spitzbogenfries.

Die Redaktion auf der Höhe der Sondergotik gibt das Apostoltor an der Südseite der Stiftskirche zu Stuttgart, bez. 1494. Vorhallenwand und Tympanonwand sind zu einer Fläche zusammengepreßt. Das Gewände zwar tief unterschnitten, als Ganzes aber sehr flach. Nicht mehr parallele Spitzbögen, sondern das Tympanon in Korbbogenform. Ein schmaler Eselsrücken darüber. Dies ist eine späte Bogenkombination. Früher gab man den Halbkreisbogen in den Spitzbogen eingespannt: Nürnberg, Sebalduskirche und schon früher im 13. Jahrhundert in Kolmar, St. Martin und in Soest, Petrikirche.

Die Dekoration über den Bogenformen mit gleicher Darstellung wie in Gmünd. Die Apostel aber nicht mehr schräg übereinander, sondern in zwei Reihen übereinander zu je sechs Figuren ange-

ordnet. Chriſtus auf der Kreuzblume des Portalbogens ſtehend iſt nicht mehr iſoliert hinausgeſchoben, ſondern er wird der Mitte der oberen Schar mit gleichem Fußpunkt eingereiht. Der obere Abſchluß durch verſchleifte Kielbogen gegeben, darüber das Dachſims.

In Gmünd und Stuttgart füllte der Portalaufbau ein volles Wandjoch, wenn auch die Proportionen ſich bei dem Portal der Stiftskirche ſchon weſentlich geſenkt hatten. In Zwickau beanſprucht die Brautpforte an der Marienkirche (Ende des 15. Jahrhunderts) nur noch die halbe Höhe einer Wand. Statt des Hochformats Breitformat. Das Portal in gedehntem Spitzbogen, die Laibung mit zwei großen Hohlkehlen voller Schatten. Ueber der Portalöffnung hängt ein Kielbogen mit Kreuzblume endend. Unten, wo Kurve und Vertikale ineinandergehen, nicht mehr von Fialen flankiert, ſondern in ein horizontales Geſims übergeführt. Daraus wachſen die Poſtamente für die Figuren, die zu beiden Seiten des Portals und nicht mehr darüber Platz finden. Ueber den Figuren in enger Folge, die mit üppigen Kreuzblumen gekrönten Spitzgiebel: aufdringlich, grell und hart. Die Anordnung in einer Reihe, das breite Feld ausſetzend, durchaus im Sinne der Bildmäßigkeit, weil es völlige Beruhigung, nicht mehr gotiſche Stoßkraft bedeutet. Die Fialen geben den genauen Gradmeſſer der drei Stufen. In Gmünd neben dem Portalfeld emporgehend ſetzen ſie erſt über der Dachgalerie den Rieſen auf. In Stuttgart das Wandfeld genau rahmend; die Kreuzblume des Helmes endet unmittelbar unter dem Dachſims. In Zwickau als kräftige Einfaſſung der Breitfläche. In der Hälfte des Wandfeldes über dem Portal ſtellen ſich wieder neue Blendfialen ein. Sie ſind nicht mehr Einzelwert als Bewegungseindruck, ſondern Teilwert einer einheitlichen Dekoration.

Ein neuer Sinn für den Wert der Fläche tritt in den ineinandergeſtellten Bogenformen entgegen, bei denen die innere die Oeffnung rahmt, die äußere ein Stück Fläche einfaßt. Die Bewegungsdynamik der Gotik iſt völlig ausgeſchaltet. Das Ineinanderſtellen rahmender Formen gewinnt an Ausdehnung. Betrachtet man den Verlauf der Einzelkurven, ſo kommt ein Reiz des beſtändig Wechſelnden hinzu. Aus dem Rundbogen wird der Kielbogen, aus dem Korbbogen ſchiebt ſich ein mittleres rechteckiges Stück nach oben (Maulbronn, Laienrefektorium). Dieſe ſchon zuſammengeſetzte Formerſcheinung

überhöht durch einen Kielbogen und im ganzen wieder zu hohem Rechteck zusammengefaßt, ist die reichste Kombination der Sondergotik: bei der Schönen Pforte in Annaberg 1512. Die überquellende Bildphantasie muß immer wieder neu gerahmt werden. Es ist nicht mehr die Parallelfolge von Rundstäben und pfeilerartigen Mauerecken nach der Tiefe zu, die ein Tympanon zwischen sich spannen, sondern eine einheitliche Fläche von dünnen wechselnden Formen gerahmt. Das Tympanon greift über in das Gebiet der Rahmenformen. Die Vertikalformen im Sinne des Linearismus fehlen. Statt dessen sind die seitlichen Partien zu tiefen schattigen Nischen ausgehöhlt. In der plastischen Dekoration spricht der drängende Gehalt der Fläche mit der Akzentvermehrung in der oberen Hälfte.

b. III. Wenn bei der mauerauflösenden Tendenz der Gotik die Geschlossenheit der Raumwirkung allein durch die Glasmalereien gewonnen wurde, bringt die Sondergotik außer der Verbreiterung der Mauerintervalle auch in der Formation des Maßwerks eine engere Bindung von flächenhaftem Charakter. Schon die horizontalen Verflechtungen des Stabwerks gehören dazu. Im eigentlichen Maßwerk aber erblüht eine Formenwelt, deren unendlicher Reichtum den Stil in der Tat als den prachtvoll dekorativen Sprößling der Gotik (Burckhardt) charakterisiert.

Das Stilgefühl des 15. Jahrhunderts geht darauf, das obere Drittel des Fensters mit Maßwerk immer kleinerteiliger Bildung anzufüllen, das sich lange in festen geometrischen Formen hält. Ueber dem Stabwerk häufen sich Kreisformen, fischblasengefüllt, und in alle Winkel schieben sich wellig bewegte Füllformen (Schorndorf, Ki.-Bauk., Taf. 581.) Gegen Ende des Jahrhunderts schieben sich die Kreise durcheinander, springen auf und schlingen sich zu einem lockeren Maschenwerk ineinander (Straßburg, Laurentiusportal, Tafel 7). Um 1500 werden wieder zusammenhängende Linien aufgesucht, ein Kielbogen spannt sich in dem spitzbogigen Feld ein, anfangs in abstrakter Linie, dann aber bald als stärker plastische Form mit Krabben. (Schwäbisch-Gmünd; Heilbronn, Kilianskirche; Osnabrück, Chor der Johanniskirche). Dieser Kielbogen erhält sich auch dort, wo anstatt des Ueppig-Vegetativen ein linearer Schematismus, der nicht zuletzt auf die rationali-

ſierende Tendenz der Renaiſſance zurückzuführen iſt, die Maßwerkformen verdorren läßt (Schneeberg). Immer aber bleibt allen Formen reine Flächenhaftigkeit gewahrt, die doch nicht daraus erklärt werden kann, daß bei einer Fenſterfüllung die ſtruktive Notwendigkeit dazu zwang. Denn der Barock hat doch bei Fenſtern und Gittern, die realiter nicht aus der Ebene weichen, Wirkungen der Dreidimenſionalität vorzutäuſchen gewußt. (Fenſter, die als halbrunde Niſchen erſcheinen, im Dom zu Hildesheim.)

2. a. Der reine Funktionscharakter der Gotik ſpricht ſich darin aus, daß jeder Form die gleiche Ausdrucksſtärke gewahrt iſt. Im Einzeljoch wirkt die Gliederung des Bündelpfeilers im Sinne der konzentrierten Kraft und die Form der Rippe ihrem Profil wie ihrer Schwunglinie nach als deren ungeſchwächte Fortführung. Die einheitlich vertikal geführten Formen ergeben das feſte Gerüſt für den Gliederbau. Ein Unterſchied zwiſchen tragenden und getragenen Gliedern wird nicht gemacht. Alle Form iſt ſtruktiv wichtig und funktionsbetont.

Dem gegenüber bildet ſich in der Sondergotik ein von der Bedeutung für die Konſtruktion unabhängiger dekorativer Wert einzelner Formen wie der Formenkomplexe heraus. In der Abkehr vom kreuzrippenüberſpannten Einzeljoch und der Aufnahme der flächenhaften Deckeneinheit liegt das begründet. Die einzelne Rippe verliert ihren ſtruktiven Wert. Die ausgebildeten Netzdecken ergeben konſtruktiv eine Halbtonne, und die Rippen darunter haben den Funktionsausdruck verloren. Die Konſtruktion wäre nicht gefährdet, wenn eine Rippe herausgelöſt würde. Die Sondergotik hat das ſelbſt zum Ausdruck gebracht, etwa im Chor von St. Marien zu Pirna, wo ſich gegenüber dem feſt durchgezogenen gradlinigen Netzmuſter des Schiffes die Rippen des Chorgewölbes in undulierender Bewegung ergehen, wie die vorſtehenden Rohre eines noch unvollendeten Geflechts. (Taf. 5.) Die geſamte Decke hat durch ihre Rippenmuſterung einen rein dekorativen Charakter erhalten.

Die einheitliche Durchführung der kraftерfüllten, funktionsbetonten Glieder bis zum wölbenden Abſchluß des Raumkompartiments iſt aufgehoben. Indeß wird auch in der Sondergotik keine klare Scheidung von tragenden und getragenen Gliedern im Sinne der Tektonik beabſichtigt, vielmehr gibt es unvermittelte Uebergänge. Die

Einheitsform des Pfeilers begegnet der Einheitsform der Decke. Die neutrale Rundform des Trägers (Gmünd, Amberg, Hall, Nördlingen, Salzburg, Wimpfen) und ebenso noch die achteckige Pfeilerform mit konkav eingezogenen Seiten in den oberſächſiſchen Kirchen auf der Höhe des Stils kontraſtieren zu der überaus lebhaften Linienführung der figurierten Gewölbe.

Andererſeits wird in Norddeutſchland ein umgekehrter Kontraſt aufgeſucht. Bei gewundener Schaftordnung des Trägers wird ein einfach großliniges Sparrenſyſtem der Rippen eingezogen. Die ſtarren Gewölbe treten in Gegenſatz zu den ſchwungvoll bewegten Trägern (Braunſchweig, nördliches Seitenſchiff des Doms, Tafel 4, Sebaſtianskirche in Magdeburg, Abbildung bei Kugler, Geſchichte der Baukunſt III, 393). Auch auf den Stützenwechſel von Rundpfeiler und gegliedertem Pfeiler, wie ihn die Lambertikirche in Münſter aufweiſt, muß hier hingewieſen werden. Die Verbindung der getrennten Elemente, des Trägers und des Gewölbes geſchieht von der Decke her, die Rippen verlaufen unter verſchiedenem Winkel und in verſchiedener Anſatzhöhe gegen den Pfeiler.

2. b. Der optiſchen Beruhigung im ganzen, die ſich im Aufſuchen der Fläche und im Betonen der Kontraſte kundgibt, begegnet im einzelnen eine ſtärkere Differenzierung der Formen, eine lebhaftere Führung der Linien, ein Vermehren, Zerſpalten, Verdoppeln der Formen, wie es der ſtändigen Steigerung in der maleriſchen Formanſchauung der Sondergotik entſpringt. Gegenüber der rationellen Formklarheit der Gotik kann man geradezu von einer irrationellen Verunklärung ſprechen.

Man wird dieſe Umbildung gotiſcher Formen zweifellos auf Koſten des Altersſtils ſetzen müſſen, bei dem die Abſtumpfung des aufnehmenden Auges durch ſtändige Reizverfeinerung immer wieder verhindert und aufgehoben wird. Die klare Formentwicklung wird vermieden und ſtatt deſſen alle Form durch immer feinere Abſtufungen kompliziert. Dieſes Differenzieren geſchieht einmal durch Häufung aller Formelemente überhaupt. Es ſind die Formverzweigungen, Verdoppelung von Fialen, Vervielfachung von Naſen im Maßwerk, durchgeſteckte Rippenendigungen. Parallel geht die Faltenaugenverdoppelung im Gewandſtile Schongauers und ſeiner Gefolgſchaft.

Je mehr aber der Stil ſich entwickelt, deſto kleiner wird auch die Reizſchwelle; das erhöhte Perzeptionsvermögen läßt immer ſubtilere Unterſchiede praktiſche Bedeutung erlangen. So entſteht aus der geringſten Verſchiebung der Gleichheit die Aehnlichkeit als neuer Reizfaktor. Mit dem empfindlicher werdenden Auge kommt der Stil dazu, bei den Formbildungen nur ſo wenig zu ändern, daß von Fall zu Fall nur eben die leichte Differenzierung als das Wirkſame empfunden wird. In der Bildung der Fenſtermaßwerke einer Kirche etwa ſind die Abweichungen darauf beſchränkt, daß eine Fiſchblaſe im zweiten Fenſter in entgegengeſetzter Richtung getrieben wird oder die Naſen in den Formen anders angeordnet werden. Jeder dieſer Unterſchiede feinſter Art bedeutete einen Reiz, auf den das an komplizierte Formenkomplexe gewöhnte Auge ſofort einſprang.

2. c. Ob auch das häufige Vorkommen der Aſymmetrie nur als Begleiterſcheinung des maleriſchen Stils anzuſehen iſt, bleibt fraglich. Allerdings iſt bewußte Aſymmetrie immer erſt auf entwickelterer Kunſtſtufe möglich. Man kann ſie nur bemerken, wenn man Symmetrie kennt. Infolgedeſſen kann Aſymmetrie eine Reizſteigerung ſein in dem Augenblick, wo die Symmetrie durch Gewöhnung unwirkſam wird. Andererſeits aber gehört es zum Weſen einer gefühlsmäßig konzipierenden Kunſt wie der Sondergotik, daß ſie ſich in laufenden Zuſammenhängen ergeht und nicht in ſymmetriſchem Aufbau, der eine begrifflich feſtgelegte Mitte innehalten muß.

Die zwei- und vierſchiffigen Raumanlagen laſſen die fehlende Symmetrie vom architektoniſchen Standpunkt als Mangel empfinden. Das gleiche gilt von der Brechung der Chorpolygone in graden Zahlen. Denn die grade Zahl der Teile iſt niemals ſymmetriſch, weil hier gewiſſermaßen zwei Hälften zuſammengeſchweißt ſind; es bleibt in der Mitte eine Naht fühlbar, während der ſymmetriſche Aufbau von der betonten Mitte aus nach beiden Seiten hin die Teile entwickelt. (Bei Faſſaden deutſcher Architektur wird man häufig nicht eine mittlere Fenſterachſe treffen, ſondern ein Mauerfeld). Natürlich durchdringt das gleiche Formgefühl großes wie kleines. Die Maßwerke deutſcher Sondergotik ſind häufig von eigenwilliger Aſymmetrie, — immer jedenfalls liegen Verſchiebungen

beider Seiten vor, wenn man ein Mittellot fällt. Im style flamboyant dagegen bildet die Regel eine absolute Symmetrie der Teile, die sich an beiden Seiten genau entsprechen.

d. I. Zum Wesen der malerischen Sondergotik gehört es, daß aus der Verwendung von Licht und Schatten reichere Wirkungen gezogen werden. Schon die Gotik erstrebte gegenüber dem Romanismus eine gleichmäßige Aufhellung im Raum, die Absicht ging auf lichte Weite. Die wichtige Aussage in Wolfram von Eschenbachs Titurel, Strophe 409. — (Vergl. Kugler, Geschichte der Baukunst III, 7.)

Und fragt Ihr dort nach Grüften?
Nein! Gott der Herr bewahre,
Daß in der Erde Schlüften
Sündhaft ein rein Geschlecht sich schare,
Wie das sich birgt in dunkeln Gründen.
Man soll in lichter Weite
Den Christus Dienst und Christenglauben künden!

Der Grundsatz der Auflichtung im Raum wird festgehalten auch in der Folgezeit, was durch zeitgenössische Urteile belegt werden kann. Verdunkelung des Raums durch zu geringe Lichteinlässe galt als unschön. Am Ende des 15. Jahrhunderts schreibt der Ulmer Chronist Felix Faber über das Münster seiner Vaterstadt:

„daß es schöner seye, als alle anderen, nicht zwar wegen der Wänden, steinernen Bilden, Tafeln u. dergl., sondern wegen der Helle, dann er keine so helle, lichte Kirche gesehen, wie diese, in der kein finsterer Winkel anzutreffen." (Vergl. Carstanjen, Ulrich von Ensingen S. 111).

In dieselbe Rubrik gehört die seltsame Bemerkung des Chemnitzer Mönchs und Humanisten Paulus Niavis, über die alte Klosterkirche in einem 1485—87 entstandenen Dialog. Er meint verdrießlich, die hellen Kirchen ergötzten mehr die Liebenden als die Frommen.

„Daß sie nicht lichte gewesen, weil man vorhin gemeynet, es trüge vieles zur Andacht bey, daß eine Kirche nicht so gar lichte wäre; fit enim saepe in seculo, ubi ecclesias habent prorsus lucidas, ut dediti homines libidini, quum inspiciunt amantes, plus cupidini operam dent, quam orationibus." (A. d. Richter, Umständliche etc. Chronica etc. etc. der Stadt Chemnitz 1765 I, 73.

Vergl. Gurlitt, Kunſt und Künſtler am Vorabend der Reformation 1890, S. 130.)

Mit der Tendenz der Aufhellung im Raum geht parallel eine wachſende Empfindung für Schattenwerte. Die zeitgenöſſiſche Malerei hat den Schlagſchatten und den Reflex entdeckt und im Dienſt des Realismus angewandt (Konrad Witz). Dagegen iſt die italieniſche, insbeſondere die florentiner Malerei auf die Verwertung des Reflexes nicht eingegangen. L. B. Alberti ſchreibt ausführlich über das Phänomen als ſolches. (Della pittura libri tre herausgeg. von Janitſchek. S. 67.). Doch geht er dann darüber hinweg, wie wenn der Sache für die Malerei keine Bedeutung zukäme. In Deutſchland findet ſich erſt in der Vitruv-Ueberſetzung von Rivius 1548 eine Notiz über eine geſchäftsmäßige Ausnützung der Reflexwirkung in der Architektur, die der Merkwürdigkeit wegen hierhergeſetzt ſei.

„Aber die einfallendē liechter ſo in irē glantz gebrochen werdē, weiß man in den Tuch hallen vnd andern orten, do man durch die blendung der augen yeder farben vorfortheilt oder offt etliche betrogen werden, gar meiſterlich dieſer zeit in großen gewerb Stetten zuzurichten.“

Durch die Raumform der Halle wird in den Kirchen eine neue Art der Lichtführung bedingt, da kein überhöhtes Mittelſchiff mehr vorhanden iſt, deſſen Wände von Fenſtern durchbrochen ſind. Die ſteilen Lichtbahnen der Gotik hören auf, ſtatt deſſen wird allein von den Seitenſchiffen her das Licht zugeführt. Die Lichtgänge werden der Horizontale angenähert, und das Mittelſchiff, das ohne eigene Lichtquelle iſt, erhält durch den ſich ſammelnden Schatten einen ſchwebenden Halbton.

Die Sondergotik iſt nicht bei einem leichten Beſchatten des Mittelſchiffgewölbes ſtehen geblieben, vielmehr iſt die Wirkung noch dadurch geſteigert worden, daß das Mittelſchiff nach oben hinausgerückt wurde. Der überhöhte Raum wurde ſeitlich begrenzt von den blinden Flächen der Schildbogen. Der leichte Schatten im mittleren Gewölberaum verſtärkt ſich zu einheitlicher Maſſe, die hochgezogenen Mittelſchiffswände ſamt dem Gewölbe bilden ein dunkles Reſervoir für die ſchwellenden Schattenmaſſen.

Zeugen dieſer Anſchauung ſind ſchon der Stephansdom in Wien, dann die Ingolſtädter Frauenkirche und ſpät im 15. Jahrhundert

Phot. Reiffenstein, Wien

Salzburg. Chor der Franziskanerkirche nach Osten

Phot. F. Hoefle, Augsburg

Dinkelsbühl. St. Georg nach Osten

die Aldegundiskirche in Emmerich. Durchgehend ist die staffelförmige Höhendifferenzierung der Schiffe seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Schwaben zu beobachten, das überhaupt durch eine spezifisch malerische Anschauung charakterisiert wird.

Stuttgart, Stiftskirche und Spitalkirche. Cannstatt, Marbach, Alexanderkirche, Balingen, Waiblingen, Weil der Stadt. (Nicht mehr gerade hochgehende Wände, nicht mehr breite stille Flächen der Schildbogen, sondern ein Herunterbiegen des Gewölbes bis zur Arkadenhöhe zwischen den Schiffen. Ki.-Bauk. Tafel 475.)

Rottweil, Kreuzkirche. Ueberaus charakteristisch ist die Art, wie man den Umbau um 1500 durchführte. Der basilikale Querschnitt wurde beibehalten, das Mittelschiff aber seiner Oberlichter beraubt und das Dach über die drei Schiffe einheitlich hinweggeführt. (Vergl. Dehio, Handbuch d. Deutsch. Kunstdenkm. III.)

Es möchte dieser Einteilung des Raums in eine mittlere dunklere Zone, die von helleren Seitenteilen eingefaßt wird, eine Anschauungsform zugrunde liegen, die auch sonst die Kunst des 15. Jahrhunderts durchdrungen hat. Die geöffneten Altarschreine mit plastischen Figuren im tiefschattigen Gehäuse und Flügeln mit Flachschnitzereien geben die gleiche Einteilung von Hell und Dunkel. Selbst die Graphik zieht hieraus neue Wirkungen. Blätter wie Schongauers große Kreuztragung (B. 21) leben von einer Verteilung von schwarz und weiß, bei der die Dunkelheit gerahmt von hellen Seitenteilen die Fläche dominiert.

d. II. Der lineare Grundzug der Gotik prägt sich aus in der Art, wie weit sie in der Bildung der Einzelformen Licht und Schatten in die Rechnung aufnimmt. Mit harten, festen, durchgehenden Linien kann jede Form umrissen werden. Selbst die tiefen Kehlungen der Bündelpfeiler, die mit Schatten gefüllt sind, wollen linear gesehen sein. Es sind nicht wogende Schatten, sondern fest umgrenzte schmale Schattenstriche, die schroff und unvermittelt mit den hellen Rundgliedern der Dienste wechseln. Man wird hier die Relativität der Begriffe und die allzu modulationsarme Terminologie der Kunstwissenschaft besonders schmerzlich empfinden. Im großen gesehen bietet die Gotik keine reine Linearität, sondern ist gegenüber dem Romanismus schon durchsetzt mit malerischen Elementen, wie sie diese Schattenstriche doch auch darstellen. Allein gegenüber der

ſpäteren Entwicklung und bei engerer Spannung des Sehwinkels wird man gerade die linearen Grundzüge der Gotik betonen müſſen. Wenn die Spätzeit der Gotik tief unterſchnittene, durch ſcharfe Schatten wirkende Profile gibt, ſo bleibt doch das unvermittelte lineare Nebeneinander gewahrt.

Die achteckige Pfeilerform mit konkav eingezogenen Seiten in der Sondergotik kommt dagegen einer intenſiveren Licht- und Schattenwirkung entgegen. Wie bei den Riefelungen ein helles Licht und ein Schatten im ſcharfen Grat zuſammentreten, wie dann eine Dunkelheit ſich langſam in ein Licht auflöſt, um wieder ruckweiſe mit einem Schatten zu wechſeln, macht ihren beſonderen Reiz. Man vergleiche mit den breiten Riefelungen des ſondergotiſchen Pfeilers etwa die enge Kannelierung einer Säule. Der Grundunterſchied iſt, daß an der Säule die enge Folge der Kannelüren, die durch kräftigen Steg von einander getrennt ſind, dazu drängt, ſie allein linear zu faſſen, während der ſondergotiſche Pfeiler mit breiten Abfaſſungen das Schattenſpiel ſeiner gebogenen Flächen auskoſten läßt. Sodann wird bei den Trägern eine verſchiedene Stofflichkeit eingefühlt. Das dichte Nebeneinander der Kannelüren, das Inſichzuſammengezogene der Säule wird zugleich als eine feſtere Struktur empfunden. Die weiten Buchtungen am achteckigen Pfeiler ſcheinen einer ſtofflichen Lockerheit zu entſprechen, wie ſie etwa geriefelten Halmen eignet.

Die gewundene Schaftordnung bedeutet dann noch eine Steigerung der Licht- und Schatteneffekte. Die formvernichtenden Schatten, die ſich nicht in feſten Grenzen ergehen, ſondern in weichen Uebergängen ſich in die Windung einlegen, gewinnen an Ausdehnung und erhöhen den Eindruck der körperlichen Rundung. Der gewundene Pfeiler kann nicht mehr im Kontur mit feſtem Strich begrenzt werden. Vielmehr würde die zeichneriſche Wiedergabe zu dieſer maleriſchen Formgebung, die mit dem wechſelnden Spiel von Hell und Dunkel rechnet, zu andern Mitteln, etwa der weichſchattenden Radierung greifen müſſen.

In der Anordnung der Pfeiler im Hallenraum rechnete die Sondergotik mit den Kontraſten von Hell und Dunkel. Eine Reizſteigerung wurde erzielt durch die Art, wie man die Seiten des Chorſchluſſes brach, um zu dem innen laufenden Umgang ein optiſch

und konstruktiv genügendes Verhältnis zu gewinnen. Durch die Gruppierung von mindestens zwei Chorkapellen zu einem Umgangsintervall war die Schwierigkeit entstanden. Ließ man das Mittelschiff flach schließen, d. h., ließ man den Umgang mit einem Intervall in der Mitte ausklingen, so mußten die Außenmauern in der Mitte des Chors winklig zusammenkommen, was immer brüchig wirkt im Sinne einer Nietung, wenn nicht der Umgang schon mildernd davortritt.

Einige Kirchen sind der Schwierigkeit durch eine Unentschiedenheit in der Gruppenbildung ausgewichen, so daß dem Pfeilerintervall eine grade Chorwandfläche entspricht. (Schwäbisch-Gmünd, Ingolstadt, Nürnberg, Lorenzkirche, Schwäbisch-Hall, Michaelskirche). Ließ man dagegen den Chor in einem Winkel schließen, daß ein Umgangspfeiler in der Mittelachse stand, so antwortete darauf in der Brechung der Außenmauer eine Fensterwand. Dies war für die malerische Gesinnung von entscheidender Bedeutung. Von dem Lichtquell des Fensters im Chorschluß wird der Umgangspfeiler angefallen und steht als dunkler Streifen gegen die blendende Lichtfülle, die ihn seiner plastischen Erscheinung beraubt. Schon Peter Parler stellte das innere und äußere Chorpolygon der Bartholomäuskirche in Kollin (1360—78. Vergl. Dohme, Geschichte der Deutschen Baukunst 253) so zu einander, daß ein Pfeiler des Umgangs vor der Fensterfläche der Chorschlußwand stand.

Die volle Wirkung des malerischen Effektes wird sich erst da ergeben, wo nicht mehr wie in Kollin das basilikale System beibehalten ist, sondern die Hallenform auch für den Umgang durchgeführt wurde. In der Spitalkirche in Landshut (beg. 1407) und der davon abhängigen Stadtpfarrkirche in Dingolfing ist der ganze Raum auf dieses Motiv hin komponiert (Vergl. Hanfstängl, Hans Stethaimer, Tafel 6 und 16, Kunstdenkmäler d. Kgr. Bayern IV, 1. Fig. 6 und 7.) Hohe Fenster durchbrechen die Westwände; nach dem Chor zu nehmen die Pfeiler an Helligkeit ab, bis zuletzt der Mittelpfeiler dunkel vor dem Lichten ragt. Die gleiche Wirkung ist in der Spitalkirche in Meran angestrebt.

Die Anordnung eines Pfeilers in der Mittelachse, der die Helligkeit des Chorschlußfensters mit seiner Dunkelheit überschneidet, charakterisiert noch einen weiteren Bau Hans Stethaimers, den Chor der

Franziskanerkirche in Salzburg. (Tafel 8, Hauptbauzeit ca. 1420—50. Grundriß Oeſterreich. Kunſttopographie IX. Fig. 98.)

Die maleriſche Geſinnung der Sondergotik hat ſich nicht immer mit der Kontraſtwirkung eines Pfeilers begnügt. Schon beim Chorbau des Freiburger Münſters (beg. 1354) hatte man die Chorpolygone ſo gebrochen, daß um den Mittelſchiffsſchluß eines halben Sechsecks ſich ſechs Kapellen zu einem halben Zwölfeck ſcharten. Ein Strebepfeiler band ſie in der Mittelachſe, doch laſſen die nur halb hohen und im Winkel ſchließenden Chorkapellen eine reine Wirkung nicht aufkommen. Dagegen iſt in der Georgskirche in Dinkelsbühl die Achſenſtellung der Polygone ſo zueinander verſchoben, daß die beiden Schlußpfeiler des in drei Seiten des Sechsecks ſchließenden Umgangs vor dem in ſtumpfem Winkel zuſammentretenden Seitenpaar des äußeren halben Mauerzwölfecks angeordnet ſind. Ihre ſchlanke dunkle Erſcheinung wird ſeitlich von den hellen Lichtſtreifen der Fenſter gerahmt (Tafel 8).

d. III. Im Außenbau wird ein in der Sondergotik aufkommender Portaltypus durch eine Zuſammennahme der Schattenmaſſen als Wirkungsfaktor gekennzeichnet. Die Neubildung des Grundriſſes beſteht darin, daß eine der Kapellen des Seitenſchiffs oder des Umgangs von außen zugänglich gemacht wird. Im gotiſchen Portalgrundriß lief die Linie in raſcher Schräge in den Kern des Baues hinein. Die verlangſamte ſondergotiſche Bewegung verbot dies haſtige Einwärts und erſetzte die Schräglinie durch eine Trichterform, die ſich als eine Kombination eines Rechtecks in der Tiefe einer Kapelle mit einem kleineren Trapez, der eigentlichen Türöffnung darſtellt. Die Portalöffnung wird ſo in den Mauerkern hineingeſchnitten, daß die Außenmauer ſich vor der Oeffnung wieder von den Seiten her etwas vorſchiebt, wodurch die ſchattige Höhlung noch mehr gegen die helle Mauerfläche kontraſtiert. Erſtes Beiſpiel dieſes Typs iſt das Nordportal des Augsburger Doms 1343. (Vergl. Dehio, Handbuch der Deutſchen Kunſtdenkm. III. 149.) Auf der gleichen Stufe ſtehen die Seiteneinläſſe von Gmünd. N.-O.-Portal datiert 1351. Dieſe Frühbildungen haben die einfach tief eingeſchnittene offene Höhlung mit dem kräftigen Schatten im oberen Abſchluß.

Die Brauttür der Nürnberger Sebalduskirche dagegen ſpannt vor die Oeffnung ein feines Gitter. Ein Spitzbogen und ein Segment-

bogen mit gemeinsamem Fußpunkt auf einer Konsole bilden das feste Gerüst, zwischen dem das Maßwerkmuster gesponnen ist, das sich als helles Linienspiel von einem sammetdunklen Schattengrund abhebt, wobei es für den Eindruck gleichgültig ist, daß die strenge Tektonik im Bogenansatz nicht gewahrt ist.

Die Maßwerkränder vor der Oeffnung vieler Portale bekunden eine gleiche Gesinnung: Frauenkirche in Eßlingen, St. Theobald in Thann, Ulmer Münster, Westl. Vorhalle des Breslauer Doms 1465—68 durch Meister Hanno angefügt. Schlesische Kunstdenkm. Tafel 16. Ulmer Münster, Marienkirche in Zwickau, Liebfrauenkirche in Bamberg, nördliche Vorhalle, Münster in Westfalen, Domportal vom Jahre 1516. (E. Redslob, Das Kirchenportal. Abb. 59.) Diese Kontrastrechnung von Hell und Dunkel ist internationales Gemeingut und kennzeichnet die alternde malerische Gotik überhaupt. Hell und Dunkel muß scharf von einander abstechen, wie solche Filigrane das Auge der Zeitgenossen sah, wovon sich ein Niederschlag in den architektonischen Entwürfen des Meisters mit dem Zeichen W ♀ erhalten hat.

Die weitere Entwicklung dieses Portaltypus sprengt die rein flächenhafte Bildung, denn der Schatten als Masse braucht die räumliche Bewegung. Schon im Anfange des 15. Jahrhunderts erfolgte in Landshut die gewünschte Lösung. Die baldachinartigen oberen Abschlüsse des Portals haben keine einheitliche Vorderfläche mehr. Ihr Grundriß springt in stumpfem Dreieck oder doppelt gebrochen in zwei Dreiecken aus der Fluchtlinie hervor. (Tafel 7.)

Eine letzte Stufe dieser Portalentwicklung gibt das Lorenzportal am Vorbau des nördlichen Kreuzarmes des Straßburger Münsters (1495—1505), wo das Martyrium dieses Heiligen als plastische Gruppe in das Dunkel unter den mehrfach gefalteten Baldachinvorsprung hinaufgeschoben ist. Der Meister des Portals Jakob von Landshut läßt schon aus seinem Namen erkennen, daß er die Portale der Martinskirche seiner Vaterstadt in gutem Gedächtnis hatte. Doch sind im Sinne der Entwicklung die Verschleifungsmotive und Ueberschneidungen zu vollem Reichtum gestaltet. (Tafel 7).

3. a. Die Tiefenanordnung der Jochfolge nach dem Chor zu, die sich in streng gewahrter Richtung abwickelt, bedingt eine Einseitigkeit der Blickbahn in der Gotik. Durch dreifache Wiederholung, wie

ſie ſich im Parallelismus des Mittelſchiffs und der begleitenden Nebenſchiffe ergibt, wird der Nachdruck der einen Tiefbahn noch erhöht. Die Intenſität, mit der das überhöhte und breitere Mittelſchiff von der Tiefenbewegung erfüllt wird, wirkt als Richtungsſtarrheit. Die Ausdrucksformen des richtungsbeſtimmten Bewegungsvorganges, die jochumſchließenden Bündelpfeiler und die Gurt- und Scheidbögen betonen in ihrer rhythmiſchen Wiederholung die Gebundenheit der Erſtreckung.

Im ſondergotiſchen Hallenraum dagegen herrſcht völlige Richtungsfreiheit. Schon in der Verſchleifung der drei Raumkuben untereinander und dem formalen Ausdruck hierfür, nämlich im Fortfall der Gurtbögen und Scheidbögen kam dies zur Geltung. Ein einheitlicher Raum dehnt ſich unter der den drei Schiffen gemeinſamen Decke. Im Geflecht der Netzgewölbe ergeben ſich die quer über die drei Räume laufenden Linienzüge, die neue Blickbahnen ermöglichen. Statt der Einſeitigkeit der im linearen Tiefendrang gegebenen Blickrichtung hat die Sondergotik die Vielfältigkeit des Blickbildes. Auch in der Zweckbeſtimmung des Kirchenraums liegt der Wechſel der Anſchauung mitbegründet. In der Baſilika ſoll allein der Chor als Zentrum des Heiligen, wo das Meßopfer dargebracht wird, aufgefaßt werden. Dorthin richten ſich aller Augen, und die einheitlichen Tiefenbahnen ſind für dieſe Blickrichtung beſtimmt. Dagegen ergibt ſich in der Predigtkirche, — und alle ſpäteren Hallenkirchen dienen dieſem Zweck, — ein neues Intereſſezentrum in der Kanzel an einem Pfeiler, auf die von allen Seiten her der Blick gerichtet werden ſollte. Die ſpezifiſch ſondergotiſchen Möglichkeiten, den Raum als bildhaften Wert zu erfaſſen, geben aus von den Horizontalzonen der Emporen. Von hier aus entfaltet ſich ein ungeahnter Anſichtsreichtum, der mit jeder Stellung wechſelt. Bei der den ganzen Raum umlaufenden Empore wird ſelbſt die Richtung vom Chor her durch den Raum, die in der Gotik eine äſthetiſche Unmöglichkeit war, wieder aufgenommen. (Amberg und Schneeberg. Tafel 3.) In den meiſten Fällen aber werden die Emporen allein an beiden Seiten des Raumes durchgezogen. (Freiberg, Zwickau, Chemnitz, Schloßkirche, Annaberg, Halle a. d. S.)

Die Blickrichtung quer durch den Raum wird auch durch die Anordnung der Portale als die ſpezifiſch ſondergotiſche zum Ausdruck

gebracht. Die Portale durchbrechen nicht mehr allein die Westwand, sondern werden an den Langhausseiten eingelassen und heben die Bedeutung des Westportals allmählich auf.

Anfangs bleibt der Oeffnung an der Westseite noch der Charakter des Hauptportals. In Schwäbisch-Gmünd führen im 4. und 7. Joch von Westen her, in der Martinskirche in Landshut im 3. und 7. Joch, in der Spitalkirche in Landshut im 3. und 6. Joch Seitenportale ins Innere. Kirchen des 15. Jahrhunderts rücken das erste Seitenportal mehr nach Westen. Der Vorrang des Westportals ist im Sinken begriffen. Ingolstadt, Portale im 2. und 6. Joch, Frauenkirche in München im 2. und 7. Joch. Am Ende des 15. Jahrhunderts endlich ist dem Westportal die herrschende Stellung genommen. Schon in das erste Joch von Westen her werden Seitenportale eingelassen. (Nördlingen, Dinkelsbühl, Ueberlingen). Jetzt kann es geschehen, daß man mitten vor die Westfront einen Turm stellt oder Turmbauten früherer Kirchen stehen läßt, ohne daß man sie, wie häufig in der Gotik, und etwa noch in der Martinskirche in Landshut in die Westfront hineinbezieht und das unterste Turmgeschoß zu weiter Vorhalle öffnet. Im Gegenteil unterläßt man fast ganz, durch den Turm Einlaß in das Langhaus zu gewähren.

In Dinkelsbühl und Schwäbisch-Hall hatte man allerdings mit Turmresten romanischer Zeit zu paktieren. Trotzdem muß es gerade in Schwäbisch-Hall auffallen, daß die Bedeutung des Westeingangs brachgelegt wurde. Wenn auch die großartige Freitreppe, die in konzentrischen Kreissegmenten der Terrasse vorliegt, erst aus dem 18. Jahrhundert stammt, so muß doch von altersher schon etwas Entsprechendes vorhanden gewesen sein, um die beträchtlichen Terrainditferenzen zu überwinden. Denn aus der Altstadt steigt man hinauf zur Michaelskirche. Die Westseite war immer das Ziel und hätte sich weit und einladend öffnen müssen, wenn das nicht der Sondergotik wider die Natur gewesen wäre.

In Nördlingen tritt diese Vernachlässigung des Westeingangs noch mehr zutage. Der vorgelagerte Turm stammt zwar erst aus dem Jahre 1454, doch ist die Kirche so im Stadtplan eingeordnet, daß an ihrer Westseite die Häuserzeile einer Gasse dicht herantritt, während die nördliche Breitseite in einem weiten Platz eine mächtige

Reſonanz findet. Das mittlere Portal dieſer Langſeite iſt auch der Haupteingang.

Der Beweis, daß man überhaupt nicht mehr mit dem Weſteingang rechnete, wird dann durch die Lage der Martinskirche in Amberg geführt, deren Weſtſeite mit eingezogenem Turm unmittelbar am Flußufer aufſteigt. Erſt im fünften Joch liegen beidſeitig die Haupteinläſſe. Auch St. Wolfgang in Schneeberg verzichtet auf einen Weſteingang.

Die ſächſiſchen Kirchen haben noch zu einem anderen originellen, wenn auch wenig großartigen Mittel gegriffen, um die reine Längswirkung des Mittelſchiffs auszuſchalten. In Zwickau, Pirna und Annaberg hat man das weſtliche Portal aus der Mittelachſe ein Stück zur Seite geſchoben. Die maleriſche Verſchiebung wird aufgeſucht, der Raum ſtellt ſich dem Blick unter einem ſchrägen Winkel entgegen.

Unter dieſem Geſichtspunkt müſſen auch die zweiſchiffigen Hallenkirchen betrachtet werden. Die Mitte der Halle wird nicht mehr von einem Raumintervall gehalten, ſondern von dem Tiefenzug der Pfeiler. Beim Eintritt durch die ſeitlich von der Mittelachſe der Weſtwand verlegten Portale wird der Raum ſchräg zur Blickachſe orientiert. Das Raumbild verſchiebt ſich beſtändig, mit Ueberſchneidungen wird ſofort begonnen. Den mannigfachen Varianten des Raumeindrucks, wie ſie durch die ſtets anders verlaufende Abfolge der Pfeilerreihen und der Ueberſchneidung der Träger unter ſich bedingt ſind, bleibt allein als konſtante Größe die optiſch beruhigte Erſcheinung. An die Stelle der gotiſchen Bewegungsrhythmik iſt die Bildmäßigkeit des Raums getreten.

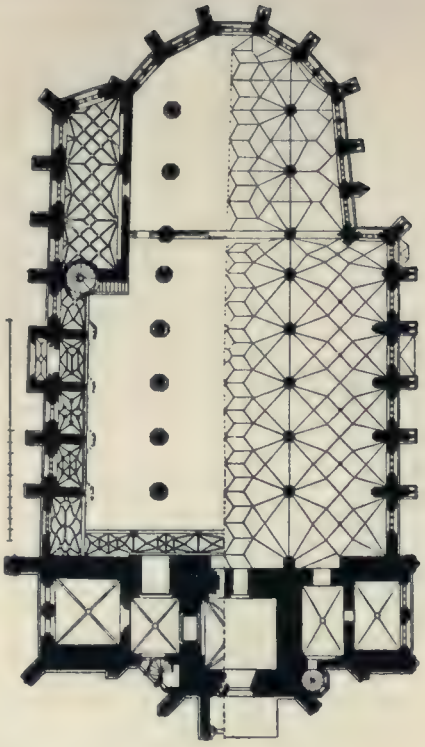
3. b. Die Bildmäßigkeit des Raumes bedeutet nach der negativen Seite hin die Vernachläſſigung richtungsbeſtimmter rhythmiſcher Tiefenbahnen: Nach der poſitiven Seite hin aber eine Raumerweiterung, bei der die Abmeſſungen durch raumumſchließende Teile nicht feſtgelegt werden, und die daher bei ihrer optiſchen Unfaßbarkeit ſich ins Grenzenloſe zu dehnen ſcheint. Es iſt nirgends etwas in der Formgebung, das zwänge, an beſtimmten Punkten den endgültigen Abſchluß anzunehmen. Die Raumvorſtellung verlangt vielmehr danach, daß der Raum ſich beſtändig öffnet und weitet. Man ſieht die Wirkung darin, daß der Raum nirgendwo als ein Kubus

Phot. Dr. Stödtner, Berlin

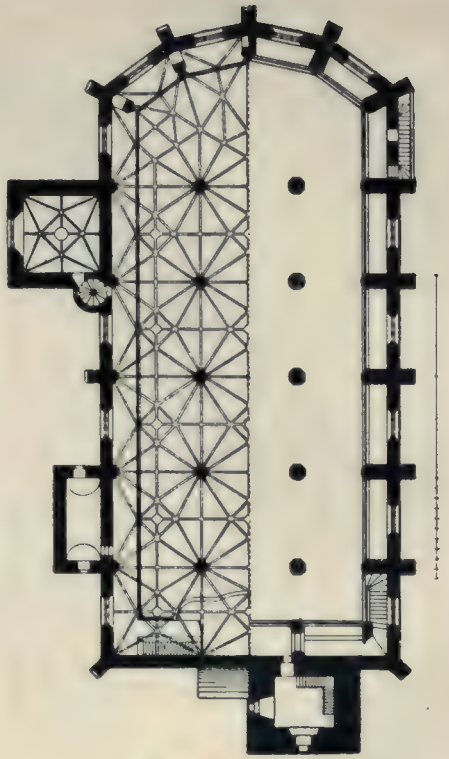
Freiberg i. S. Marienkirche nach Nord-West

Phot. A. Meiche, Annaberg

Annaberg i. S. St. Annenkirche nach Süd-West



St. Marienkirche in Zwickau



St. Wolfgang in Schneeberg

von geſchloſſener Geſtalt zu Ende iſt, ſondern daß man den Eindruck gewinnt, im Vorwärtsſchreiten würden ſich allſeitig wieder neue pfeilerdurchzogene Raumfortſetzungen, neue Gewölbe auftun. Hier iſt der Raum das Primäre, in der Gotik die Bewegungsvorſtellung, die im Raum ſich abſpielend dieſen faſt nur als rhythmiſches Erlebnis empfinden läßt.

Dieſer Eindruck wird durch die Haltung des Formencharakters unterſtützt. Bei der Gotik wird alle Form auf die Bewegung ſchaffende Wirkung hin konzipiert. Der bewegte Raum preßt der Umſchließung ſeinen Rhythmus ein. Der gotiſche Pfeiler mit ſeiner Dienſteinteilung iſt für den Raumabſchnitt jedes Joches Grenzform. Je vier Pfeiler hegen einen Raumabſchnitt mit dem Gefüge ihrer vom Boden bis zum Gewölbeſcheitel einheitlich durchgeführten Bahnen der Dienſte und Kreuzrippen ein. Raumklärend waren im gotiſchen Sinne die rhythmiſchen Akzente der Gurtbögen.

Bei der Sondergotik dagegen ſind alle Formen in erſter Linie Werte des Raumbildes. Die gewölbetragenden Pfeiler beweiſen durch ihre Form, daß ſie nicht wie die Bündelpfeiler im Zuſammenhang und aus einem Formgedanken mit dem Gewölbe erwachſen, ſondern im Gegenſatz dazu geſchaffen ſind. Die Form des Pfeilers, die ſtatt der konvexen Kurven zuletzt durchweg konkave ſetzt, bedeutet allerdings einen „Mangel an Rückbeziehung auf das Zentrum“ (Dehio), eine Auflockerung in Wellenlinien und Zacken, vor allem aber ſetzen ſie anſtelle des Funktionsausdrucks den reinen Erſcheinungswert für den maleriſchen Raumcharakter. Aus der Neutraliſierung im Ausdrucksgehalt des Pfeilers erklärt ſich auch, daß die Rippenform der Sondergotik ein ähnlich aufgelockertes, konkav geſchweiftes Profil annimmt und durch ein Jahrhundert nicht mehr weſentlich verändert. Der gotiſche Pfeilergrundriß mit den vielfachen Kehlungen und Profilzuſchärfungen barg jedesmal ſchon das Rippenprofil in ſich, weil die Rippe nichts anderes war als die Fortführung des Dienſtes und in vielen Fällen dieſem ſelbſt in der Form des Birnſtabes glich. Eine ſolche Fortſetzungsmöglichkeit fiel bei einfacher Rundform des Pfeilers oder dem Oktogon mit konkaven Seiten fort. Die ſondergotiſche Rippe mit zweimal konkaver Einziehung an jeder Seite erlitt nur dadurch Schwankungen, daß man für höhere oder niedrigere Räume verſchiedene Grade von

bald langgezogenen, bald kurz zuſammengeſchobenen Profilen verlangte. Dies hat aber ſeinen tieferen Grund darin, daß die Sondergotik das Gewölbe als eine Einheit empfindet gegenüber den Trägern und dies im Verhältnis zum Raum zum Ausdruck bringen mußte. Pfeilerprofilierung und Syſtem der Einwölbung ſind homogen in der Gotik, heterogen aber in der Sondergotik. Hier werden die Gegenſätze herausgetrieben, der relativ einfache Pfeilerſtamm wird dem vielverzweigten Deckenſyſtem entgegengeführt. In der Gotik entwickelt ſich das Gewölbe aus den Trägern und der Schlußſtein wird als Ziel genommen bei dem gleichmäßigen Aufwärts der Kraftſtrahlen. In der Sondergotik werden die Pfeiler als Zentrum angeſehen, die Kappen ſchieben ſich rings heran im Abwärts der Linienbewegung der Rippen. Namentlich in den Chorpolygonen kam die eminente Feinfühligkeit der Gotik zur Erſcheinung: wie die Rippen nur durch ihr Ausſtrahlen den Schlußſtein in der Schwebe zu halten ſcheinen. Und wieder die Sondergotik gibt dort ihr beſtes, wo ſie entſprechend dem Sinken des Raums in der Chorniſche das Linienſpiel der Rippen herabrauſchen läßt. (Chor in Pirna. Tafel 5).

Das Gewölbe aber erhält im Raumbild eine erhöhte Bedeutung. Der Reichtum individueller Gewölbefigurationen kommt ſo zu ſeinem Recht. Wie zurück bleibt da die Gotik mit der nackten Starrheit ihrer immer gleichmäßigen Gewölbeform der vier Kreuzrippen! Denn die Gotik kann nicht darüber hinaus, mit dieſer Wölbungsart ſteht und fällt ſie. Die figurierte Decke nun wird mehr und mehr als ein Gebilde für ſich betrachtet und zwar als ein Weſen von lauter Lebensäußerung. Das iſt ſpezifiſch deutſch: der Eigenwert ſondergotiſcher Gewölbe wie der Balkendecken drängt ſich hervor. Dieſelbe Anſchauung kommt noch in den kraftvoll ſchwerfällig bewegten Deckenbildungen des deutſchen Barocks zutage. Der gleichen Wandlung ſind Figur und Gewand in ihrem gegenſeitigen Verhältnis unterworfen. In der Gotik bilden Figur und Gewand eine Bewegungseinheit. Die Sondergotik bringt dann einen von der Figur unabhängigen Gewandſtil, der in ſeiner Entwicklung alle Stufen vom leichten Faltengerinnſel bis zum aufrauſchenden, wie ſturmgepeitſchten Faltenſchwall durchläuft. Daß die Gewölbefiguration als Eigenwert und als etwas Ein-

heitliches betrachtet werden kann, ergibt sich aus dem bei der Bewegungsverlangsamung besprochenen raumöffnenden Charakter der Sondergotik, wo Schritt um Schritt die Intervallerweiterung verfolgt wurde. Die Pfeiler nämlich können nicht mehr zu einer perspektivischen Grenzfläche zusammengenommen werden, wie es bei dem raumabschließenden Charakter der Gotik notwendig war, die jedes Schiff als eine geschlossene Bewegungsvorstellung gestaltete. Vielmehr sind jetzt die zusammenfassenden, im Bildeindruck wechselnden Blicke von den Seitenschiffen her quer durch den Raum die eigentlich interessanten und vor allem erwünscht. Dort hatten die Pfeiler teil an der Raumbegrenzung, hier sind sie unlöslich im Raumbild verschmolzen.

Die durchgreifenden Unterschiede des gotischen und sondergotischen Raums kann man dahin zusammenfassen, daß der gotische Raum sich dem nachschaffenden Sehen beständig enteignet, weil das Bewegungserlebnis prävaliert, wogegen der sondergotische Raum wieder die Möglichkeit bietet, ihn als Einheit zusammenzufassen, weil er sich nicht in einzelne Schiffe zerlegt, weil er mit Horizontalwirkungen rechnet und die Deckenformen flächenhaft ausbreitet. Diese Eigenschaften haben dazu verführt die Sondergotik überhaupt als Renaissance aufzufassen. Allein es sind nur geringe Uebereinstimmungen mit der italienischen Renaissance vorhanden und zumeist nur scheinbare, weil die der Anschauung nachgehende Sprache sich noch bei unterschiedlichen Dingen mit demselben Wort behilft, während die Betrachtung des Ganzen und der Verbindungen der Teilwerte untereinander ebenso wie die der Bestandteile des Raumbildes überhaupt die völlige Heterogenität erhellt. Im letzten Grunde aber muß der Versuch, die Gotik mit der Renaissance gleichzusetzen, daran scheitern, daß es zwei Arten der Raumanschauung gibt, die nordische Kunst und italienische Kunst für immer getrennt halten. Führt man die Analyse zwischen Renaissance und Sondergotik bis ins einzelne durch, so erhellt diese Betrachtung das Wesen des deutschen Stils noch um einiges, das, nur von der Gotik her gesehen der Betrachtung entschlüpft wäre.

Die Renaissance gibt die Begrenzung des Raumes in klaren abtastbaren Flächen. Die Säulenstellungen mit den verbindenden Bögen und die durchlaufenden Gesimse darüber gehen zu einer

optischen Einheit zusammen, wodurch die Raumschicht des Mittelschiffes innerhalb bestimmter Abmessungen gehalten wird. In der Sondergotik kann man nicht von einem klar proportionierten Kubus des Mittelschiffs sprechen, weil nur ein weiter, die drei Schiffe umfassender Raum vorhanden ist, in dem Pfeiler stehen, deren Schäfte mit den Gewölben unter schiefen Flächen und hereinschneidenden Winkeln verschleift sind, so daß sie eine ununterbrochene Fortleitung der Formen zwischen dem Pfeilerintervall darstellen. Selbst die Abschlußwände der äußeren Schiffe sind durch die Formgebung um die einheitliche Wirkung als raumschließende Teile gebracht. Denn die Strebepfeiler sind weit ins Innere gezogen und um sie herum setzen sich die Rippen an, die unter scheinbar rein willkürlichen Winkeln gegen die Mauern verlaufen. (In Annaberg sind auch die ersten Pfeiler von Westen her zwischen den drei Chornischen eine Mischform zwischen Strebepfeiler und freiem Raumpfeiler. Konstruktiv Strebepfeiler sind sie für die Raumbildwirkung benutzt, die Kolonnen der Pfeiler fortsetzend und doch mit der Wand verwachsen. In Pirna läßt das gleiche Formgefühl die Verbindung eines Pfeilers mit der in den Raum hineinstoßenden Turmecke zu).

Das Gewölbe der Sondergotik wurde zur einheitlichen Flächenform und konstruktiv sogar zur Halbtonne mit Stichkappen. Allein die bewegte Führung der Rippen, der Ausdrucksträger des Gewölbes verwischt diesen Eindruck. Jener Grat, wo die Stichkappe in die Tonne einschneidet, wird nicht durch eine Rippe markiert und klar in die Erscheinung gebracht. Im Gegenteil, der Grat wird flächenhaft abgekantet und mit undulierenden Rippen seitlich umzogen, analog den anderen Teilflächen, die den vielflächigen kegelartigen Kappenkörper bilden. Es ist daher nicht möglich, Seitenteile und Wölbungsflächen mit einem Strich zu scheiden.

Dagegen wird die Kassettendecke der Renaissance — den Fall gesetzt, daß sie als Tonne gegeben wurde — mit optischer Eindrücklichkeit auf die Seitenmauern aufgesetzt. Vom durchgehenden horizontalen Auflager schwingt sie sich elastisch bis zur gegenüberliegenden Wand. Sie ist ein abhebbarer Deckel, der nur auf einen bestimmten Raumkubus paßt. Die sondergotische Decke geht absatzlos über den Raum hinweg. Die italienische Kassettendecke wird als Ganzes betrachtet und eingeteilt. Aus den Maßen ihrer Länge und

Breite werden Größe und Zahl der einzelnen Kaſſettenfelder genau berechnet. Die rationelle Einteilung durchdringt das Einzelfeld: exakte Unterſcheidung der dekorativen Formen, einmal der Rahmenform der Kaſſette und dann der Füllform der Roſette. Inhalt und Einfaſſung werden in den undulierenden Gewölbeſternen der Sondergotik verquickt. Die Füllform der Roſette deutete den Flächeninhalt des quadratiſchen Feldes in reinem Gleichmaß aus. Die Rippenſchwünge der Sondergotik dagegen haben eine über den Flächenwert der Kappe hinausgehende Eigenbewegung. Dieſe Bewegung als ſolche wird empfunden. Die Decke breitet ſich nach allen Seiten aus, da man vom einzelnen ausgeht, nicht vom ganzen. Ein beſtimmtes Sternmuſter oder eine Netzform werden ſoweit ausgeſponnen, bis der Anſchluß an die Mauern erreicht iſt. Dabei überließ man ſich der jeweiligen Situation. Strenge Befolgung des zugrunde gelegten Gewölbeplans war nicht Bedingung.

Verſchiedenheit des Gewölbeſyſtems in Mittel- und Seitenräumen wird bis zuletzt gewahrt. Die Schwierigkeit wuchs beim Chor. Plötzliche Aenderung des Formapparats iſt nicht ungewöhnlich. Ein vielteiligeres, engeres Geſchlinge ohne Bildung beſtimmter Figurationen nach allen Seiten des Chorſchluſſes verrinnend: Annaberg und Pirna. Die Art, mit der ſich Gewölbe und Mauern verſchleifen, ergibt ein Halbieren, Dritteln, Vierteln, häufiger noch ein rechneriſch nicht beſtimmt feſtzulegendes Zerſchneiden der rippenbegrenzten Kappenformen. Eine quadratiſch kaſſettierte Decke der Renaiſſance, die zu beiden Seiten mit Teilwerten des Quadrats anſetzte, wäre überhaupt nicht auszudenken. Die Weſensfremdheit des zur Tonne gewordenen Netzgewölbes gegenüber der kaſſettierten Decke der Renaiſſance iſt für die Sondergotik noch immer aus den gotiſchen Prämiſſen zu erklären: geſpanntere Formhaltung gegenüber einer ſolchen, die Ausgleich der Verhältniſſe ſucht. Wie die Gotik in der Uebereckſtellung der Pfeiler dafür den Ausdruck fand, ſo ſind auch die Vierecke oder Rautenformen der Gewölbe ſtets ſo angeordnet, daß ſie in der Bogenſpannung mit der Spitze und nicht mit der Breitſeite gegeneinander gelagert ſind.

Fundamental verſchieden ſind auch die Trägerformen und ihre Verbindung hüben und drüben. Die italieniſche Säule ſteht frei

auf der Baſis und endet klar mit dem Kapitäl. Ihr Weſen iſt Gliederfreiheit. Der Durchmeſſer und die Höhe ſtehen in beſtimmter Proportion. Der Pfeiler iſt nicht für alle Fälle beſtimmt proportioniert. Das Höhenverhältnis wechſelt vom ſtämmigen kurzen Schaft bis zur ſchlankſten Bildung (dies in Landshut, Martins-Kirche. Durchmeſſer zur Höhe 1:22).

Die Höhe, wo der Pfeiler die Verbindung mit der Decke eingeht, iſt nicht aus ſeiner Geſtalt zu folgern. Es könnte höher ſein, es könnte tiefer ſein. Man weiß nicht, wie hoch die Pfeiler noch oberhalb des Gewölbes in die Luft ſtarren. Der Zufallscharakter bleibt der Verbindung gewahrt, indem die Gleichmäßigkeit der Gewölbeform gerade an Punkten zerſtört wurde, wo von allen Seiten Rippen zuſammenlaufen, die nun aus ihrer Bahn gebracht, irgendwo in den Kehlungen oder an den Kanten der konkaven Achteckpfeiler einlaufen oder am Schaft hinuntergleiten und von Konſolen aufgefangen werden (Annaberg). Die Scheidung von tragenden und getragenen Gliedern vollzog erſt die Renaiſſance. Hier kommen die Säulen nicht in direkte Berührung mit der Decke. Ueber den verbindenden Halbkreisbögen bereitet ein durchlaufendes Geſims auf den Anſatz des Gewölbes vor.

Kapitel IV:
Die Sondergotik als deutſcher Stil

Nicht begriffliches Verfahren bildet die Grundlage der Geiſteswiſſenſchaften, ſondern Innewerden eines pſychiſchen Zuſtandes in ſeiner Ganzheit und Wiederfinden desſelben in Nacherleben.

(W. Dilthey, Der Aufbau der geſchichtlichen Welt in den Geiſteswiſſenſch. I, 1910. Abhdl. d. Berlin. Akad. d. Wiſſenſchaft, S. 66.)

1. Nach der Formulierung des Darſtellungswandels von der franzöſiſchen Gotik zur deutſchen Sondergotik, der auf die drei Begriffe der Bewegungsverlangſamung, Verſchleifung und Bildmäßigkeit reduziert wurde, erhebt ſich die Frage, inwiefern man denn darin Anzeichen eines ſpezifiſch germaniſchen Stils zu ſehen habe.

Selbſt wenn es gelänge, in dieſer Richtung eine Begründung vorzubringen, iſt damit das Phänomen des Stilumſchwungs noch nicht

völlig erklärt, da neben der Umſetzung der Gotik von Frankreich nach Deutſchland auch ein allgemeiner, beiden Ländern wieder gemeinſamer optiſcher Prozeß in der maleriſchen Geſamterſcheinung der Sondergotik wie des style flamboyant ſeine Endphaſe erreicht. Die große Kurve, die die Entwicklung der Kunſt vom Beginn der Gotik bis ins 16. Jahrhundert ſchwingt, bedeutet eine Wellenbewegung von Linearſtil zum maleriſchen Stil. Indeſſen ſind alle Modifikationen der Entwicklung, die beſondere Art des Linearismus und die beſondere Art der maleriſchen Geſtaltung durch Bewegungsvorſtellungen bedingt, ſo daß als gemeinſamer Generalnenner allen Formausdrucks der Begriff des Bewegungsſtils bleibt. Da die Sondergotik am Ende der Entwicklung ſteht, iſt die Frage ihres Stilwandels einbegriffen in die Frage: Wie endet überhaupt ein Bewegungsſtil?

Man hat angenommen, daß es ſich bei der deutſchen Gotik ſpäterer Zeit lediglich um Ermüdungserſcheinungen handelt. Die optiſchen Reize der Gotik ſollen für ein deutſches Auge um 1400 zu diffizil und anſtrengend geweſen ſein. Carſtanjen meint, es hätte eine Reizverminderung eintreten müſſen, weil das gewohnte Maß der Apperzeptionsleiſtungsfähigkeit überſtiegen war. Dies Urteil wird allerdings nur in Hinſicht auf Ulrich von Enſingen gefällt. Allein wenn man die Bauten dieſes Baumeiſters mit all denen der anderen charakteriſtiſchen Vertreter der deutſchen Architektur des 15. Jahrhunderts, der Roriczer, Enſinger, Böblinger uſw. zuſammenſtellt, wird man zu einer Milieukomponente, einem Zeitſtil, gelangen, der auf alles andere eher denn auf Erlahmung der Apperzeptionsfähigkeit ſchließen läßt. Vielmehr hat die Unterſuchung ergeben, daß die Bewegungsreize der Sondergotik durch Differenzierung gegenüber der Gotik geſteigert ſind. Formbildungen wie etwa die immer kleinſtrahliger ſich geſtaltenden figurierten Gewölbe beanſpruchen von vornherein eine erhöhte Aufnahmefähigkeit für Bewegungseindrücke. Aber nicht nur in der Architektur, auch auf andern Gebieten bildender Kunſt macht ſich dieſe Differenzierung bemerkbar. Nie ſonſt hat man ſo verfitzte Linienknäuel von Faltengraten an den Figuren und Rankenwerk in den architektoniſchen Abſchlüſſen der Altarſchreine dem Auge zu entwirren gegeben, wie ſie die geſamte Oberfläche eines plaſtiſchen Altars jetzt darſtellt, wenn man nur die linearen Reize

herausnimmt. Als Wappen dieser Zeit könnte man den vielverästelten blätterlosen Baum bezeichnen, der sich in Malerei und Graphik bis zu den Nachfolgern Schongauers durch ein Jahrhundert zu immer subtilerem Astgezacke auslebt. Der optischen Reiznuancen sind im nordischen Quattrocento derartig viele, daß es überhaupt dahin steht, ob bei aller historischen Erziehung ein modernes Auge sie ganz erfassen kann, wie auch die Musikwissenschaft eingestehen muß, daß die Musik einiger exotischer Völker dem modernen Ohre nicht mehr zugänglich ist, weil sie aus einer zu komplizierten Rhythmik besteht. Denn es ist mindestens zweifelhaft, ob der Gesamteindruck einer malerischen Flächenbewegung, den wir in erster Linie aufnehmen, nicht zu sehr durch eine spätere malerische Entwicklung der Kunst bedingt ist, und ob nicht neben oder noch vor diesem Eindruck der der linearen Vielfältigkeit empfunden wurde. Gegenüber der gotischen Rhythmik tritt hier eine schwer faßbare Polyrhythmik zutage. Man darf nicht vergessen, daß alle ästhetischen Begriffe in einer Zeit geprägt worden sind, die durch die Renaissance mit ihren ruhenden Proportionsschönheiten hindurch gegangen war, so daß die Begriffe für das Verständnis der mittelalterlichen Kunst weniger Fördernis als Hemmnis sind.

Sieht man ab von solchen durch die Entwicklung der Optik bedingten Trübungen des Stilerkennens, so kann man doch aus den angeführten Tatsachen den Schluß ziehen, daß ein Bewegungsstil wie die Gotik in ihrer gesamten Länder und Völker einbegreifenden Entfaltung zu immer feinerer, kleinteiligerer, dünnerer Formbildung gelangt. Eine Reizermüdung tritt nicht ein, weil die optischen Reize der Gotik für die Menschen um Vierzehnhundert zu schwierig gewesen wären, sondern im Gegenteil, weil sie nicht schwierig genug waren. Die Apperzeptionsfähigkeit läßt nicht nach, sondern steigert sich mit den immer subtiler werdenden Bewegungsreizen. Man kann hier einwerfen, warum diese Entwicklung nur einem Bewegungsstil, nicht auch einem Ruhestil beschieden sein solle. Eine Erklärung liegt schon darin, daß ein grundsätzlicher Unterschied in den Voraussetzungen beider Formsysteme besteht. Die Optik eines Ruhestils rechnet mit den bleibenden Werten, den Proportionen der Formen untereinander. Die Flächen werden als Einheit und auf ihre ästhetische Gleichgewichtslage hin angeordnet,

und die Richtungen treten klar auseinander. Die Formgebung eines Ruheſtils kann gewiſſermaßen als überallhin gleichmäßige, zentriſche Erweiterung von einem ideellen Mittelpunkt angeſehen werden. Seine Entwicklung kann die Proportionen ſtändig neu formieren, immer wird das Reſultat die Erhaltung des Gleichgewichts darſtellen, wenn anders der Ruheſtil ſich nicht in einen Bewegungsſtil umzuſetzen beginnt. Bei einem Bewegungsſtil verſchiebt ſich der Sachverhalt dadurch, daß die Formenabfolge beſtimmten Richtungen unterworfen wird. Ein Profil im Ruheſtil wird nur verſtändlich, wenn man die Form im ganzen aufnimmt, deren äußere Begrenzung es darſtellt. Dagegen ſchärft ſich an einem Profil im Bewegungsſtil der Ausdruck zu beſonderer Prägnanz über den Wert der begrenzten Form hinaus. Und in den Flächen werden die Linien, die dem geſamten Bewegungszug entſprechen, herausgehoben. Indem ſo eine Bahn vorgeſchrieben wird, die beſtändig vom Auge durchlaufen werden muß, ergeben ſich die Vorausſetzungen, die den pſychiſchen Prozeß einer ſich ſteigernden Aufnahmefähigkeit beſtimmter Bewegungsreize bedingen.

2. Was in der Sondergotik dem Altersſtil angehört, trifft im Weſentlichen die Elemente, die ins Dekorative umgebogen werden, vor allem die Rippenfiguration im einzelnen, das Maßwerk und die Bereicherung wie häufigere Anwendung dekorativer Formen überhaupt. Indem man bisher dieſe Epoche deutſcher Baukunſt ſchlechthin als einen verfallenden Altersſtil bezeichnet hat, wurde gerade das eine Moment ſtändig in den Vordergrund gedrängt, daß der optiſche Prozeß infolge ſtändiger Verfeinerung der Organe zu immer komplizierteren Sehleiſtungen und Formbildungen geſteigert wurde. Mit anderen Worten: der Teilbetrag wurde für den Geſamtinhalt ausgegeben.

Denn darüber hinaus iſt der Stil bedingt durch den neuen Empfindungsinhalt, der ſich nicht auf die Schlußformel des Altersſtils bringen läßt. Von hier aus ſieht man, daß die Bezeichnung als Altersſtil noch eine weitere Verfälſchung enthält, weil ſie nicht als Darſtellungsart, ſondern als Ausdruck der Zeit genommen wurde. Die literariſchen Parallelen Dehios, die für die Endphaſe der Gotik den ſpitzfindigen, gekünſtelten Meiſtergeſang übrig laſſen, haben vielleicht ihre Berechtigung für die optiſche Entwicklung der

gotiſchen Periode, aber ſonſt weder für die Geſamtheit des Stils der franzöſiſchen Gotik noch für die des Stils der Sondergotik.

Man hat verſucht, nicht in ſyſtematiſcher Auseinanderſetzung, ſondern in gelegentlichen Vergleichungen den Ausdruckscharakter des Stils durch Parallelen aus der Zeitgeſchichte zu verdeutlichen. Wer wollte leugnen, daß ein Zuſammenhang beſteht zwiſchen der aufblühenden Macht des Bürgertums, dem Größerwerden der Städte und dem Wachſen der Pfarrkirchen rein ihrer kubiſchen Erſcheinung nach? Als Ausdruck des Bürgerſtolzes findet man Kirchen und Türme angeführt.

Zu dem politiſchen kommt ein geiſtesgeſchichtliches Moment. Seit Gottfried Sempers Wort von der Gotik als einer ſteinernen Scholaſtik wird auch dieſer Vergleich ausgeſponnen und dabei nach Bedarf Scholaſtik oder Myſtik als das Ausſchlaggebende im Verlauf der Gotik herangitiert. Im weſentlichen kommt es darauf hinaus, daß man der mittelalterlichen Menſchheit moderne Gedankengänge und Ideenaſſoziationen unterſchiebt.

Ein dritter Stilerklärungsverſuch, der ſein Material der Religionsgeſchichte entnimmt, hält mehr Stich. Es iſt nicht zu verkennen, daß die räumliche Erweiterung, die Bevorzugung der Halle gegenüber der Baſilika vielfach in urſächlicher Verbindung ſteht mit dem Aufkommen der Predigermönche. In der Liturgie war nicht mehr der Altar das Objekt, das allen Augen ſichtbar gemacht werden mußte, ſondern die Kanzel. Und um das von dort geſprochene Wort überall hin verſtändlich zu erhalten, wurde eine Art Zentraliſierung des Raums nahegelegt.

Sowie aber dieſe Erklärung des Stilwandels die Beziehungen zwiſchen Raumform und Liturgie dazu benutzt, das Formſyſtem zu begründen, führt ſie ſich ſelber ad absurdum. Denn wenn man noch zugeben kann, daß akuſtiſche Gründe, nämlich die Vermeidung des in den Steilgewölben verhallenden Tons zu einer gleichmäßigen Deckenfläche führte, ſo iſt damit nicht viel anzufangen, bei der ſofort auftauchenden Frage, warum es denn zu dieſen Gewölbefigurationen kam? Man hätte es doch einfacher gehabt, eine flache Bretterdecke einzuſpannen, die dieſen Dienſt auch verſehen hätte.

So mag man denn die Vergleiche nach jeder Richtung hin vornehmen und aller Orten Aehnlichkeiten aufweiſen, zur Erklärung des

Stilgefühls tragen sie wenig bei. Es ist schließlich derselbe Fehler, in den eine frühere Aesthetik verfallen war, die zur Erklärung künstlerischen Gestaltens die durch komplizierte Konstellationen hervorgerufenen Besonderheiten von Künstlerindividuen und Kunstwerken untersuchen zu müssen glaubte, während man gerade die Allgemeinheiten, die sich durchgehend überall finden, heranziehen muß.

3. a. Die vorliegende Untersuchung hat bestimmte Formgefühle als stiltreibend durchverfolgt, deren gemeinsame Wurzel es nunmehr zu erweisen gilt. Da es zugleich darauf ankam, die Verfälschung, mit der die Vorstellung des Stils durch die Annahme, es sei eine verdorrende Kunst, behaftet war, herauszulaugen, wurde als schärfstes Gegenmittel aller Nachdruck auf die Bedeutung des Kunstträgers hingelenkt. Der Stil wurde als Ausdruck der Rasse untersucht. Daraus kann jetzt Gewinn gezogen werden. Durch die Betonung des Kunstträgers ergibt sich die Möglichkeit, auf einer breitesten Grundlage, unabhängig von den durch Zeitumstände bedingten Verschiebungen die Aeußerungen der germanischen Phantasietätigkeit klarzulegen, die naturgemäß alle wechselnden Formsysteme immer wieder durchblutet. Bis ins Letzte könnte die Richtigkeit dieser Anschauung nur erwiesen werden aus einer Analyse des gesamten Kunstinhalts aller verflossenen Jahrhunderte in Deutschland, so daß der hier vorgenommene Querschnitt in die Tatsachenfolge eingereiht stände, wie sie gewissermaßen aus einem Längsschnitt resultiert. Die folgenden Ausführungen werden daher fragmentarischen Charakter zeigen, wodurch aber die Möglichkeit, den Urquell aufzugraben, nicht in Frage gestellt ist.

Zuerst gilt es die verlangsamte Bewegung der Sondergotik gegenüber der Gotik überhaupt als germanisch zu erweisen. Man spricht des öfteren bei der deutschen Baukunst des späten Mittelalters von einer Rückkehr zum romanischen Stil. Ebenso geht von der gemalten Architektur im nordischen Quattrocento oft die Rede, daß romanische Formen wieder verwandt seien. Welches sind etwa die übereinstimmenden Momente? Im Grundriß kehrt zwar das gebundene System nicht wieder, aber in der verschleiften Gruppierung der Chorkapellen kann man doch wohl eine Erinnerung daran auftauchen sehen. Auch die Verlegung der Portale an die Seiten und ihre Betonung ist ein Moment, daß die Sondergotik mit dem Ro-

manismus teilt: dort dienen sie der langsamen Vorbereitung durchs Seitenschiff auf den Hauptraum. Wenn dies vorzugsweise für doppelchörige Anlagen gilt, so ist es überraschend, daß auch dieser Anlagetypus in der Sondergotik einmal aufersteht, mit der Stadtkirche in Römhild (1450—1470).

Im Aufriß finden sich weitere Analogien mit der romanischen Architektur: Rundbogenform der Arkade, Rundbogenfriese, lisenenartige Mauergliederung, bedingt durch Einziehung der Streben in den Raum, Turmaufbau in würfelförmigen Absätzen. Alles das sind Formelemente, die in der psychologischen Analyse des romanischen Stils als Ausprägungen des getragenen, langsamen Rhythmus interpretiert werden. Es ist daher sehr äußerlich, von einem Wiederaufleben des Romanismus in der Sondergotik zu sprechen, vielmehr entspringen die gleichen Formelemente dem gleichen Formgefühl der Rasse. Die langsame Bewegung bildet einen Wesenszug der germanischen Phantasietätigkeit überhaupt.

Unter den späteren Bewegungsstilen wäre dann etwa noch das deutsche Rokoko gegen das französische abzuwägen, weil hier Geber und Nehmer in demselben Verhältnis zu einander stehen. Das allgemeine Urteil, das das deutsche Rokoko als das gröbere, in der Formgeschmeidigkeit starrere hinstellt, kennzeichnet doch nichts anderes unter dem Gesichtspunkt der Bewegung gefaßt als die geringere Beweglichkeit. Man denke etwa an die Versteifung aller Ornamentlinien, an die Mäßigung im Schwung der Kurven mit dem Moment, wo Oeben und Riesener im Pariser Kunstgewerbe des späteren Stile Louis XV. tonangebend wurden.

Eine zweite Richtung, in der die Projektion des Seelenlebens als der gemeinsamen Zentrale erfolgt, liegt in der Sprache vor. Auch hier ist zu erweisen, daß die germanische Phantasietätigkeit gegenüber anderen Rassen entsprechend der Bewegungsverlangsamung in der bildenden Kunst schafft. Es genügt in diesem Zusammenhang dafür die deutsche Phonethik überhaupt anzuführen. „Der einfache absteigende Takt, der in den deutschen und überhaupt in den germanischen Dialekten vorherrscht, ist, wie uns das besonders ausgeprägt in dem ihm nachgebildeten trochäischen Metrum entgegentritt vor allem Ausdruck einer ruhigen Gemütslage und einer relativ affektfreien oder ernsten, getragenen Stimmung. Es ist ihm daher durch-

weg eine langsame Bewegung eigen: — ein trochäischer Takt braucht z. B. längere Zeit als ein jambischer mit der gleichen Anzahl von Taktgliedern." (Wundt, Völkerpsychologie III. Die Kunst S. 59.) Auch bei Wortbildungen ist dies die Triebfeder. Als Beispiel sei das Verbum „Ueberraschen" genannt. Es beweist, daß ein bestimmtes langsames Tempo allem Geschehen zugehörig gedacht wurde, und daß man aufstaunte, wenn etwas überrasch vorkommen konnte. Das jähe Emporschnellen der Gefühlsskala, wie es im lust- oder unlustbetonten Schreck vorliegt, wurde als das Entscheidende empfunden. In den romanischen Sprachen fehlt das analog gebildete Wort. Vielmehr zeigen hier die Wortbildungen, daß die Empfindung der Quantität, nicht des Tempos, nämlich das Ueberlastetsein von einem Allzugroßen das Wort schuf.

3. b. Wenn damit das langsame Tempo der Sondergotik als spezifisch germanisch und als verbindlich für den gesamten geistigen Habitus der Rasse begründet wurde, wäre noch die besondere Art der Bewegung, wie sie außer in den Erscheinungen der Verschleifung in der Bereicherung der Bewegung, etwa den schraubenförmig gedrehten Rundpfeilern vorliegt, auf ihren Grund hin zu untersuchen. Die gewundene Schaftordnung samt ihren Vorfahren in den romanischen Säulenbildungen wollen den Eindruck einer ständigen Veränderung vermitteln. Diese Veränderung nun vollzieht sich mit einem solchen Aufwand an Kraft, daß er über das eigentlich notwendige Maß hinausgeht. Aus dem gleichen Formgefühl entstanden, vermitteln die auf- und abschwellenden Linien der Zeichnung Dürers die Aktivität aller Form, die Kraft jeder Linie. Und über die Jahrhunderte reicht ihm hierin van Gogh die Hand, dessen flammender Bewegungsstil nicht als Steigerung im Darstellungsmodus gegenüber dem Neoimpressionismus zu fassen ist, sondern als germanische Formanschauung überhaupt. Ihr Wesen ist, die Entwicklung der Form als das Erlebnis zu gestalten, wobei die Form über das Erscheinungsgemäße hinaus gesteigert wird. Was hier an der Einzelform zu beobachten ist, bieten im großen die Räume der Sondergotik. Bildmäßigkeit des Raumcharakters bedeutet nichts anderes, als daß mit jedem Wechsel des Standpunkts das Ensemble sich wieder in ein neues verwandelt. Diese Kunst behält etwas irrationales, weil sie nicht die fertige Form, sondern den Werdegang der

Form geben will, nicht den feststehenden Raum, sondern den sich auftuenden Raum. Bei den Einzelformen ist dies am reinsten durch die Jahrhunderte im Flechtwerkornament zu verfolgen. Die Beispiele der Ornamentik brauchen nicht angeführt zu werden, aber selbst in der großen Architektur bringt die Sondergotik mit der südlichen Vorhalle der Jakobikirche in Goslar 1510 einen evidenten Fall. Bandwerk umflicht die Sockel der Dienste, die selber wieder hoch herausfahren, sich kreuzen und unvermittelt einrollen. Durch die folgenden Jahrhunderte bleibt das gleiche Formgefühl in den Ornamenten des Rollwerks lebendig. In allen diesen Bildungen dokumentiert sich ein Ueberschwang an verhaltener Kraft, die plötzlich hier und da losbricht, eine sprunghafte Art, etwas irrationales. Irrationalität aber ist überhaupt ein Wesenszug des germanischen Geistes. Dilthey charakterisiert die Individualität der germanischen Nation mit den Worten: „ihr Handeln ist nicht durch eine rationale Zwecksetzung bestimmt und begrenzt; ein Ueberschuß von Energie, der über den Zweck hinausgeht, etwas Irrationales ist in ihrem Tun."

3. c. Die Bewegung in Kunst und Sprache dient einem stimmungsmäßigen Grundcharakter des germanischen Geistes zum Ausdruck. In der Verschleifung ist der stimmungsmäßige Faktor des unaufhörlichen Weitertreibens, wie es das Komponieren in Zusammenhängen mit sich bringt, von wesentlicher Bedeutung. Für den Raum endlich, wie er unter der Formel der Bildmäßigkeit dargestellt wurde, muß auch gesagt werden, daß seine Haupttendenz auf die Stimmung geht. Mit all diesen Aeußerungen der Kunst wird ein gelöster Seelenzustand erstrebt, der in unaufhörlichem Weitergleiten verschwebt und psychologisch den Gegenpol zum Affekt darstellt. Aus dieser Wurzel des germanischen Stilgefühls erwächst eine Raumanschauung, die sich von der romanischen Raumanschauung Italiens prinzipiell unterscheidet.

Man kann die nordische Raumanschauung die intuitive nennen, weil sie den Raum in seiner Unbegrenztheit unbefangen hinnimmt und ebenso im Kunstwerk wieder zu gestalten sucht als den unendlichen und ungegliederten. Denn ein rein anschauliches Denken läßt den Germanen die Vorstellung des Raumes nicht klar erfassen; er denkt den Raum vielmehr in ununterbrochenen Zusammenhängen. So wird gewissermaßen der Versuch unternommen, die aus der

Naturumgebung bekannte Unendlichkeit des durchgängig zusammenhängenden Raumes in die Kunst zu übertragen. Hierfür haben zuerst wieder die Romantiker verständnisvolles Ahnen besessen, indem ihnen bei dem Raumeindruck gotischer Kirchen immer wieder die Assoziation mit dem Wald aufstieg, was man bisher nur nach der grob gegenständlichen Seite hin interpretiert hat. Dem Romanen sind diese Versuche unbekannt. Er will nicht den organischen Raum in seiner Irrationalität, sondern den rationalen, „begreifbaren" Raum geben. Seine Raumanschauung ist reflektiert, weil er sich den Kubus erst als klares Gebilde durchdenkt. Er will Herr werden über den umgeschlossen sich dehnenden Raum. Seine Tektonik verlangt danach die Grenzen exakt zu bestimmen. Diese Auffassung gibt am besten ein Ausspruch, wie er nur in Italien fallen konnte. Federigo von Urbino urteilt 1468: Die Architektur ist gegründet auf Arithmetik und Geometrie, welche zu den vornehmsten unter den sieben freien Künsten gehören, weil sie den höchsten Grad von Gewißheit an sich haben. Das Streben nach körperlich klarer Erscheinungsweise führt zur Wahl von Raumformen, die als stereometrische Gebilde sich am liebsten in den elementaren Formen bewegen.

Wenn dies für die architektonische Raumgestaltung gilt, so sind in der darstellenden Kunst, der Malerei, die Raumprobleme von vornherein in ähnlicher Weise formuliert. Am einfachsten liegt der Fall bei Innenräumen, die der Romane darstellt, wie wenn man in geöffnete Kästen sieht. Der Raum ist kubisch klar herauszulösen, die sichere Abtastbarkeit der Grenzwände geschieht durch ein außerkünstlerisches Mittel, durch Herausstellung der Linearperspektive. Daß ihre Gesetze zuerst in Italien festgestellt wurden, möchte darin seinen Grund haben, daß die spezifisch romanische Raumanschauung der mathematischen Exaktheit am meisten entgegenkam. Alle Orthogonalen sind von Anfang bis zu Ende meßbar. Aber auch dort, wo die Linearperspektive nicht die führende Rolle übernehmen kann, in der Landschaftsmalerei, wird es sich der Romane angelegen sein lassen, einen klaren Raumeindruck hervorzurufen. Als Basis, auf der er aufbaut, dient ihm die einheitliche vordere Grenzfläche, die er von sich abschiebt, mehr oder weniger nach dem Prinzip des Fernbildes. Den Raum selber aber baut er schichtenweise dahinter

Phot. A. Reiche, Annaberg

Annaberg i. S. St. Annenkirche nach Nord-Ost

Phot. F. Hoefle, Augsburg

A. Altdorfer. Kircheninneres mit der Geburt der Maria

auf, bis mit dem Hintergrund die äußere Begrenzung nach hinten gefunden ist.

Der fundamentale Unterschied der germanischen Raumauffassung hiergegen ergibt sich am deutlichsten aus der Tatsache, daß bei ihr nicht von einer klaren vorderen Grenzfläche gesprochen werden kann. Vielmehr führt das Gefühl, daß der unendliche Raum nicht irgendwie abgeschlossen werden könnte, sondern nach allen Seiten fortgehe, den nordischen Künstler dazu, den Landschaftsraum so zu konzipieren, als ob er auch noch hinter uns sich fortsetze. Sind bei der Darstellung eines Innenraumes auch die Wände klar gefügt, so scheint doch der Boden unter uns fortzulaufen. Für den Romanen ist der Raum ein fertiges Gebilde, das er von sich abstellt, für den Germanen dagegen ist der Raum ein nach allen Seiten gleichmäßiges Ausdehnen von einem Zentrum, das er selber innehält. Der Raum wird um ihn herum. Daraus resultiert das Gefühl des völligen Umschlossenseins vom Raum.

Es ist der deutschen Baukunst in der Abfolge der Stile nicht beschieden gewesen, noch einmal ihre Raumanschauung unverfälscht zu gestalten. Für die Raumphantasie aber treten an die Stelle ausgeführter Bauten die Architekturbilder, die auch dort noch Zeugnis geben können, wo der Baukunst ihrer schwerbeweglichen Natur entsprechend die reinste Prägung versagt blieb. Nicht nur durch die Eigenschaft als nahezu zeitgenössisches Dokument der Sondergotik steht Altdorfers „Geburt der Maria" voran. Die schräge Raumaufnahme ergibt sich aus der Wahl eines irrationalen Schnittes. Ein Einzelmotiv, ein Pfeiler, ragt dem Beschauer zunächst auf. Die Uebereckstellung des Raumes erzeugt am ehesten die Vorstellung, daß wir mit in dem Raume stehen. Für die romanische Raumdarstellung ist es das gewöhnliche, daß sich der Künstler außerhalb des Raumes stehend denkt, wobei in spezifischen Fällen seine Blickachse parallel zur seitlichen Raumbegrenzung gerichtet ist. Der Durchschnitt durch den Raum erfolgt also in rationeller Weise, so daß die vordere Grenzfläche zu der hinteren Grenzfläche in einem genau bestimmbaren Verhältnis steht. Die Anschauungsformel, unter der Altdorfer das Raumbild gegeben hat, ist spezifisch germanisch. Es wurde nachgewiesen, daß in der Sondergotik mit neuen Richtungen gerechnet wird, und daß der typisch sondergotische Blick quer durch den Raum

geht, nämlich von den Emporen aus. Für die gebaute wie für die bildlich dargeſtellte Architektur bleibt der Mangel jeder exakten Grenzform charakteriſtiſch. Vielmehr ſcheint ſich überall noch ein Raum aufzutun, die Fortführungsmöglichkeit der bewegten Raumform geht ins Unabſehbare.

Schlägt man den zuſammenfaſſenden Bogen weiter, daß er auch die Architekturmalerei der Holländer dort, wo die Eigenart der germaniſchen Raſſe wieder durchbricht, mit umſpannt, ſo wird man dasſelbe Stilgefühl wieder am Werke ſehen. Was Jantzen im Zuſammenhang der Entwicklung der Architekturmalerei des 17. Jahrhunderts unter dem Begriff der Raumintenſivierung als Darſtellungsmodus hinſtellen konnte, erweiſt ſich ſolcher Betrachtung als neue Welle des germaniſchen Ausdrucksſtils. Die Mittel, die dieſe Raumvorſtellung bei Houckgeeſt, van Vliet, de Witte und anderen zu ihrer Aeußerung braucht, nämlich die Nahperſpektive und die Uebereckſtellung enthalten im Prinzip nichts, was nicht Altdorfer ſchon angewandt hätte.

Wie aber kam man gerade zu dieſer Art der Raumaufnahme? Warum Uebereckſtellung und Nahraum? Weil durch die Uebereckſtellung die richtungsbeſtimmte Raumklarheit aufgegeben wird. Denn dadurch werden die Orthogonalen in ihrer Wirkung als mathematiſch exakte Hilfslinien der optiſchen Raummeſſung ausgeſchaltet. Durch die Wahl des Nahraums aber wird auf das begriffliche Erfaſſen des Raumes Verzicht geleiſtet, wie es ſich den Romanen durch das Abrücken des Raumes zur Erſcheinungsform des Fernbildes ergibt. Der Begriff der Nahperſpektive enthält in ſich zugleich die Forderung, durch beſtändiges Meſſen des Vorn und Hinten die wechſelnde Tiefe der Raumabſchnitte zu erfaſſen. Die Raumeinheit kann nur durch eine Summierung von Nahblicken und Fernblicken erkannt werden.

Damit aber ergeben ſich für die beiden Möglichkeiten der Raumauffaſſung folgende phyſiologiſche Subſtrate: einmalige Fixation oder doch Fixation unter ſtraffer Wahrung eines Zentrums oder einer Achſe für den Süden, wechſelnde Fixation für den Norden. Das freie Schweifen der Augen gegenüber der geſpannt konzentrierten Aufmerkſamkeit im feſtgehefteten Blick. Dieſes eignet einer affektiven Kunſt, die ſich jäh und mit unmittelbarer Heftigkeit äußert und

das Gefühl erschüttert. Die kontinuierliche Veränderung aber, die dem ständigen Fixationswechsel folgt, ist in einem stimmungsmäßigen Konzipieren überhaupt verankert. Diese beiden äußersten Gegensätze seelischer Typik aber ziehen ihre Nahrung aus dem Milieu. Die umgebende Natur des Nordens wie des Südens bestimmen auch die Art der künstlerischen Aeußerung der Bewohner. Stark und unmittelbar reagiert der Südländer, beim Germanen aber herrscht eine seelische Grundstimmung, bei der die Reize mit einer allmählichen Reihe hinwallender Reaktionen in langsamen Verlauf beantwortet werden.

Hieraus erhellt, daß die unter der Formel der Bildmäßigkeit vorgenommene Zusammenfassung der Verräumlichung der Gotik einerseits wie der Umsetzung ihrer plastisch linearen Einzelformen in zusammenhängende Flächenformen andererseits keine willkürliche war, denn die Stimmungskunst verzichtet auf die fest umrissenen klaren Formen mit ihrer starken Eindrücklichkeit zugunsten der flächig eingeordneten Formenverbindungen und des organisch treibenden Formwesens. Der Stimmungsstil mit seinen vielverzweigten Antrieben und Verläufen wird sich am ehesten und nachdrücklichsten der Fläche anvertrauen können. Hierbei muß man selbstverständlich immer die Relativität der Begriffe im Auge behalten. Unterschiede plastischer und malerischer Formgebung, wie sie Süddeutschland und Norddeutschland innerhalb desselben Stils streng scheiden, fallen in sich zusammen, wenn man die Sondergotik als Stileinheit nimmt und der Gotik als dem französischen Rassestil entgegensetzt.

Hiermit ist andeutungsweise aufgedeckt worden, aus welchen Prämissen die Sondergotik als Rassestil erwächst. Um ihre psychologische Basis festzustellen, wurden die reinen Kontraste aufgesucht in der Stimmungskunst des germanischen Nordens und der Affektkunst des romanischen Südens. Von hier aus würde sich mit ganz anderer Berechtigung die Möglichkeit ergeben, geistesgeschichtliche Parallelen zu ziehen, etwa auf die Zusammenhänge mit der Mystik hinzuweisen, wie auch hier eine nationale Differenz sich gestaltet, wobei der deutschen Mystik die Aufgabe zufällt, sich immer wieder in der Kontemplation zu ergehen, „während die Romanen vor allem durch Bußpredigten zu erschüttern suchten." (Ad. Harnack, Dogmengeschichte, 1893, S. 297). Es bleibt noch zu er-

wägen, auf welcher Seite denn die Gotik ſtehen würde, von der doch dieſe Unterſuchung überhaupt ausgegangen war. Dieſe Frage braucht nicht mit einem Entweder-Oder beantwortet zu werden, da Affekt und Stimmung ja überhaupt nicht der Art nach verſchieden, ſondern nur dem Intenſitätsgrad nach entgegengeſetzt ſind. Auf der Linie zwiſchen dieſen beiden Polen muß ſich irgendwo die Gotik feſtlegen laſſen. Eine verbreitete Anſicht nimmt die Kunſt der Gotik ſchlechthin als die Kunſt des Nordens. Die Richtigkeit dieſer Annahme, die nur aus ſehr weiter Diſtanz gewonnen werden kann, zu unterſuchen, würde den Rahmen der hier verfolgten Frageſtellung überſchreiten, und es muß die Andeutung genügen, daß die Gotik franzöſiſcher Abkunft weiter abrückt von einem reinen Stimmungsſtil, als man anzunehmen geneigt iſt, zumal ſie ſich auch ſchon in ihren Anfängen mit antiken Elementen durchſetzt. Denn in ihrem innerſten Weſenskern iſt die Gotik „raisonable“, d. h. es liegt ſchon hier jene Anſchauungsform zugrunde, die Jahrhunderte ſpäter von der franzöſiſchen Aeſthetik eines Boileau an theoretiſch formuliert wurde. In dieſem Bedürfnis nach Klarheit liegt der Grund beſchloſſen, warum Frankreich im 17. Jahrhundert fähig war, die italieniſche Renaiſſance nach ihren Hauptbegriffen von ſich aus noch einmal völlig neu zu erleben.

Zweiter Teil

Kapitel I: Raumgestaltung

1. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß eine neue Periode der deutschen Baukunst um 1400 beginnt, nicht um 1500 mit dem Eindringen der Renaissancemotive. Der Stil, der die Gotik ablöst, erlangt seine malerische Freiheit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In diesem halben Jahrhundert sind die eigentlich lebensvollen Bauten entstanden, die eine neue lange Entwicklung verheißen. Das 14. Jahrhundert aber hat die akademisch starre, oft schulmeisterlich zierliche, immer doktrinär unfruchtbare Handhabung der Formen gesehen, die die Hochgotik gereift hatte.

Gegenüber den schwunglos trockenen Raumexerzitien, die sich im herkömmlichen Basilikalsystem bewegen, dokumentiert sich mit der Sondergotik ein neuer Geist. Ein anderes Raumgefühl erwächst, das sich am reinsten in der Hallenkirche, dem Raum mit drei gleich hohen und gleich breiten Schiffen hat aussprechen können. Nicht daß diese Raumform eine Erfindung des neuen Stils wäre: sie wurde als altes Erbe in Westfalen und Hessen verwaltet. Hier stand mit der Bartholomäuskapelle in Paderborn um 1017 die älteste Hallenkirche auf deutschem Boden. Und der Romanismus hat sie weiter kultiviert und zwar durchweg ohne Querschiff.

Nirgendwo tritt das Beharrende im räumlichen Aufbau so in den Vordergrund wie in Westfalen. Der Stilwandel vom romanischen zum gotischen Gewölbebau tritt dagegen zurück. Zu der Dreischiffigkeit im Hallenbau kommt die Dreijochfolge im Grundriß als Regel hinzu. Das läßt erkennen, daß sich hier nie ein starker Bewegungsdrang geltend machte. Das Kunstwollen Westfalens wandte sich ab von der Tiefenrhythmik der Pfeiler und Gewölbe zugunsten des spezifisch Räumlichen. Kein Wunder, daß die deutsche Gotik dann hier die beiden raumschönsten Hallenkirchen hervorgebracht hat, den Dom in Minden und die Wiesenkirche in Soest, die, obwohl das Proportionsgefühl der schlanken, leicht-

bewegten Wieſenkirche grundverſchieden iſt von dem breitbrüſtig freien des Mindener Doms, in der Planbildung doch die ſpezifiſch weſtfäliſche Gedrungenheit beide bewahren.

Das gibt dann auch den ſondergotiſchen Kirchen Weſtfalens die Grundnote. Die Neigung drängt zu faſt quadratiſchem Grundriß (Dortmund, Petrikirche und Greven) oder läßt ſelbſt ein Ueberwiegen der Breitendimenſion über die Tiefenerſtreckung zu (Wiedenbrück, Kloſterkirche, Inſchrift 1470: 19 m Breite zu 12,8 m Länge).

Dieſe Raumform erreicht bei möglichſter Angleichung der Verhältniſſe von Breite und Länge eine ruhende Wirkung, bei der die Breitenentwicklung der drei annähernd gleichhohen Schiffe die Höhe dominiert. Auch dort, wo in der Gotik Joch um Joch iſoliert iſt, bleibt bei mangelnder Tiefenbewegung dieſes Nebeneinanderſtehen der kubiſchen Jocheinheiten etwas, das nur dem ſpezifiſch norddeutſchen Baugeiſt entſprungen ſein kann. Wenn man auch ſagen muß, daß jede Baſilika des 15. Jahrhunderts im räumlichen Erlebnis einer Hallenkirche der Sondergotik näherſteht als eine Hallenkirche der Gotik, ſo bleibt andererſeits doch auch für den Raumtypus unabhängig von jener durch die Formenanordnung bedingten Stildifferenz ein gemeinſames Element, nämlich die offene Weite des Raumes.

Dieſes der nordweſtdeutſchen Baukunſt eigentümliche Element der Raumdehnung erhält neue Nahrung mit der Sondergotik, ohne ſich doch in jene arhythmiſch treibende Raumbewegung umzuſetzen. Die Joche ſchwellen auseinander, die Abſtände der Pfeiler werden verbreitert, die Träger ſelbſt ſchlanker gebildet, immer aber vermeidet der konſervative Baugeiſt in der Formgebung die engere Verſchleifung der Joche untereinander. Immer bleiben die Jochgrenzen reinlich gewahrt, und in der figurierten Gewölbebildung iſt Weſtfalen nicht über die einfachſten vierſtrahligen Sterne hinausgegangen. Eine Betrachtung aber der Gewölbe bei all den individuellen Bauten der norddeutſchen Backſteingotik ergibt auch hier, daß bei größtem Reichtum der Figuration im einzelnen die Gurte und Scheidbögen als Grenzen des Joches ſauber gewahrt bleiben als Ausdruck dafür, wie ſtill die kubiſchen Einheiten der Joche zum Geſamtraum zuſammenſtehen. Niemals ein durchlaufendes Muſter in der Figuration der Gewölbe, ſondern breite Gurte trennen Joch

von Joch. In jedem beginnt vom Mittelpunkt aus der Kristallisationsprozeß von neuem, und im gleichmäßigen Ausstrahlen der Rippenelemente kann auch die Diagonalrippe bestehen bleiben. (Ki.-Bauk. Taf. 452. Danzig und Kulmsee). Grade aus der nur innerhalb des einzelnen Jochs sich steigernden Vielteiligkeit der Figuration kann man zurückschließen, daß die Beibehaltung der Scheidbögen und Quergurte in Norddeutschland nicht einer rhythmischen Grundanschauung entspricht, sondern vielmehr unmittelbar die Bewegungslosigkeit des Raumes ausdrückt. Nicht die Einzelform, sondern der Formzusammenhang entscheidet. Die gotische Raumform der Basilika mit ihrem Charakter intensiver Aktion muß in dieser Gegend von vornherein als ein unerträglicher Zwang empfunden worden sein. Schon bei der gotischen Hallenkirche wird es hier auch üblich, den lebhafteren Bündelpfeiler durch den glatten Rundpfeiler zu ersetzen und die Spannung steiler Spitzbögen durch flache Kurven abzulösen. Der breite saalmäßige Raum, dessen Weite die rhythmische Bewegungslosigkeit noch deutlicher fühlbar macht, ist der typisch nordwestdeutsche. Hier zuerst wird mehr das Leere, das spezifisch Räumliche aufgenommen. Man darf sich der Parallelerscheinung in der Malerei erinnern, wie etwa in der relativ geringen Bildbesetzung eines Meisters des Marienlebens die gleiche norddeutsche Monotonie zu konstatieren ist.

Die sondergotische Stufe vertritt in Westfalen am reinsten die Lambertikirche in Münster. Die vollständige Uebersichtlichkeit des Raumes wird trotz der Erstreckung von vier Jochen erreicht durch Entspannung der Einzeljoche mit niedrig geführten Rippen und schlanken Pfeilern, wechselnd als zylindrischer Form oder als Rundpfeiler mit vier Diensten. Hier bedarf es nicht erst einer Schrägorientierung, um die Raumeinheit zu gewinnen, vielmehr umfängt die unbewegte Raumstille als Wesenszug dieser Architektur überall gleichmäßig. Wie eine Urkunde über die Optik Westfalens im 15. Jahrhundert erscheint die Darstellung einer Kirche mit der heiligen Sippe von einem westfälischen Meister 1473. (Soest, Wiesenkirche, Seitenchor. Tafel 11.) Eingestellt auf die Mittelachse erfaßt der Maler wesentlich die Breitendehnung des Raums, beidseitig bleibt alles in gleichmäßig ruhiger Abfolge. Die gleiche Gesinnung geht bei den Kirchen auf Schaffung weiter durchsich-

tiger Raumbilder. Bei der Lambertikirche bringt die feinteilig reiche Chorbildung in fünf Seiten des Zehnecks begleitet von einer südlichen Apſide in fünf Seiten des Achtecks die reſtloſe Auflichtung im Sinne des Stils.

Die Ausbildung der Oſtſeite in drei den Schiffen entſprechende Polygone iſt eine in Norddeutſchland beſonders häufige Chorform. (Vergl. Coesfeld, Lambertikirche; Wiedenbrück; Emmerich, Aldegundiskirche. Weiter die Aufzählung gruppierender Chorabſchlüſſe bei Haenel, a. a. O., S. 54.) Die kubiſche Geſtaltungskraft geht nicht darauf aus, einen die drei Schiffe zuſammenfaſſenden Chor, einen Chorumgang herauszutreiben. Der kleinteiligen Auflöſung in der Formgebung entſpricht hier in der Raumbehandlung ein Zerteilen des kubiſchen Geſamtvolumens. Der Raum ergießt ſich nicht in geſchloſſener Einheitsform in ein großes Polygon, ſondern die in den Schiffen gewahrte Raumeinheit wird im Chor wieder aufgegeben, und einzelne den Schiffen entſprechende Raumteile ſchieben ſich vor, um ſich in zierlichen Polygonen eine Begrenzung zu ſchaffen. Der Saalcharakter der drei Schiffe bleibt immer der Hauptraumeindruck. Die kleineren Kirchen behandeln denn auch vor allem die Schiffe als ſaalmäßige Einheit und fügen nur dem Mittelſchiff einen Chor an, der, wie er auch durch einen Triumphbogen abgetrennt wird, nicht als Raumerweiterung, ſondern als angeſchobener Nebenraum erſcheint.

2. Vom Konſervatismus Nordweſtdeutſchlands konnte eine Entwicklung der Sondergotik nicht kommen. Sie blieb hier in den vorgeſchriebenen Bahnen. Vielmehr übernahm Süddeutſchland ſchon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Führung. Die eigentliche Geburtsſtätte des neuen Stils wurde hier die Heiligkreuzkirche in Schwäbiſch-Gmünd. Was den Eindruck dieſer Raumſchöpfung bedingt, iſt weniger das Langhaus als der Chor, der wie dieſes in Hallenform errichtet iſt, ſich davon aber unterſcheidet durch die hier zuerſt eingeführte Anordnung der Fenſter in zwei Reihen übereinander. Darin haben die fundamental neuen Ideen Geſtalt gewonnen, die durch Jahrhunderte das Feld behaupten ſollten. Als Frühbau der Sondergotik kennzeichnet ſich Gmünd dadurch, daß der beſonderen Raumform der Halle noch wenig Rechnung getragen iſt. Das Syſtem ſchmaler Rechtecke im Mittelſchiff

Phot. K. Meßbildanstalt, Berlin

Münster i. W. Lambertikirche nach Osten

Phot. F. Bruckmann, München

Westfäl. Meister 1473. Kircheninneres mit der hl. Sippe

und halb so breiter Joche in den Seitenschiffen weist darauf, daß eben erst die Umbildung aus der gotischen Basilika einsetzt. Im Chor schließt das Mittelschiff dreiseitig. Doch sind es weder drei Seiten des Achtecks, wie Haenel angibt (Spätgotik und Renaissance, S. 12), noch ein halbes Sechseck, wie Bach meint (Repert. f. Kunstwissensch. 23, S. 380), sondern die Führung der polygonen Seiten wird durch die Normalmaße bestimmt, die für die ganze Kirche durch $\pi/4$ Triangulation gewonnen sind. Das äußere Polygon schließt siebenseitig raumverbreiternd den Umgang.

Für die Bauzeit ist ein mittleres festes Datum gegeben: das Nordostportal trägt die Inschrift von 1351. Sie muß sich allein auf den Chorbau beziehen, denn nach dem Stilcharakter ist das Langhaus rund 25 Jahre älter (Kunst- u. Altertums-Denkm. i. Kgr. Württemberg III, S. 369).

Der Raumeindruck ist aus zwei Gründen nicht mehr ursprünglich. Einmal standen ehemals zwischen Langhaus und Chor noch die spätromanischen Osttürme. Wie weit durch diese Abschnürung der seitlichen Schiffe eine Isolierung der Räume zustande kam, kann man durch Vergleich mit den ähnlichen Verhältnissen der Marienkirche in Lippstadt ermessen. Man wollte aber in Gmünd im Sinne einer Raumsteigerung die Räume frei ineinander überführen. Die Türme stürzten nämlich 1497 ein, „da man, wie ein Augenzeuge berichtet, um eine freiere Aussicht auf dem Chor zu gewinnen, den Verbindungsbogen, der zugleich gegenseitige Stützmauer der Türme war, entfernte“ (Repert. f. Kunstwissensch. 23, S. 383, Bach).

Von Wichtigkeit werden zweitens im Raumbild von Gmünd die figurierten Gewölbe. Ursprünglich aber, 1410, war die Kirche vermutlich kreuzgewölbt. Das neue Netzgewölbe mit Ueberschneidung der Rippen wurde 1491 von Georg Albrecht begonnen und erst 1521 vollendet. (Vergl. Keppler, Württembergs kirchliche Kunstaltertümer.)

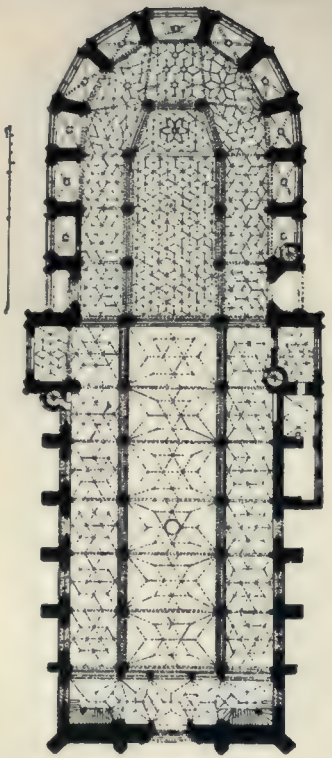
Das Wesentliche der Raumidee, die hier ihre erste Prägung erhält, ist die gestreckte Halle, die unbedingt wieder Raumbewegung entstehen läßt, und der Hallenchor mit Umgang und Kapellenkranz. Obwohl er zeitlich unmittelbar an das Langhaus anschließt, ist er beträchtlich höher. Die hier zutage tretende Absicht geht auf Raum-

ſteigerung; mit dem Chor beginnt ein Crescendo. Das iſt die Süddeutſchland überhaupt beherrſchende Raumvorſtellung: das Langhaus als Vorbereitung und der Chor als Erfüllung im Anziehen aller dynamiſchen Wirkungselemente. Unter ſtarker Bevorzugung der Längsrichtung in der Geſamtanlage wird in die Schlußpartie dadurch ein beſonderes Wirkungszentrum gelegt, daß man die drei Schiffe im Chorraum noch um einiges erhöht oder etwas verbreitert, mitunter auch nach beiden Seiten wachſen läßt.

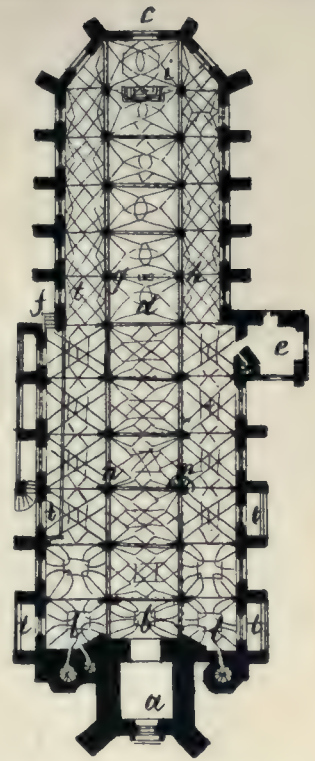
Dieſe Raumform des Chors wirkt zwar ſchon für ſich als abgeſchloſſene Weſenheit. Aber ſie rechnet doch durchaus mit dem Kontraſt des Langhauſes, das in ſeinen beengteren Raumdimenſionen dem Chor in ſeiner Weite erſt die volle Wirkung verleiht. In dieſem Sinne müſſen auch die ehemaligen Raumeinſchnürungen durch die romaniſchen Türme in Gmünd verſtanden werden.

Im übrigen aber laſſen ſich einige Beiſpiele anführen, wo aus der Entwicklung der Räume nacheinander eine Raumſteigerung reſultiert, die man nicht als zufälliges Ergebnis verſchiedener Bauperioden betrachten darf, ſondern als Dokumente einer typiſch ſüddeutſchen Raumanſchauung. Hierbei herrſcht allerdings eine große Unbekümmertheit, heterogene Elemente aneinander zu ſchließen. Man hat keinen Anſtand genommen, dieſe Chorraumform rein gotiſchen, ja ſelbſt romaniſchen Kirchen anzuknüpfen. Aus der ſtrengen Richtungsfolge, der Enge des ſchmalfeldrig begrenzten Steilraums wird man entlaſſen in eine unbegrenzt erſcheinende Weite, die nur bildmäßig im Zuſammenhang von Raum und Form erfaßt werden kann.

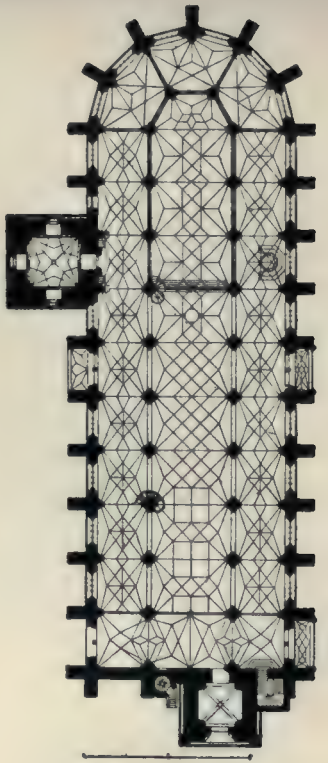
Schon der zeitlich nächſte Bau, der Sebalduschor in Nürnberg 1361—72, bedeutet die ſtärkſte Anſpannung der Kontraſtrechnung. Ohne vermittelnde Zwiſchenglieder folgt dem ſpätromaniſchen Langhaus der Hallenchor. Die Raumform mit gleich breiten Schiffen wird dadurch ermöglicht, daß die Chorſchiffsbreiten den drei Quadraten des Querſchiffs ſich anſetzen. Auch die Schiffshöhen ſind gleich, ſo daß ein Prototyp vorliegt für die gleichmäßige Raumform in der Sondergotik, die im weſentlichen erſt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu ſolcher Reinheit ausgebildet daſtand. Die lichte Freiheit des Raumes täuſcht darüber hinweg, daß die Gewölbe in Wirklichkeit nur anderthalb Meter höher liegen als im Langhaus. Die Raumſteigerung ſelbſt iſt im Chor noch



Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd



St. Georg in Nördlingen



St. Georg in Dinkelsbühl

einmal beſonders fortgeſetzt. Von Joch zu Joch gewinnt das Mittelſchiff an Breite. Die Außenmauern der Südſeite weichen aus dem geraden Verlauf der Umfaſſung. Der Raum ſcheint ſich zu dehnen. Das wird noch augenfälliger durch die damit korreſpondierende allmählich engere Jochfolge im Mittelſchiff. (Vergl. Hoffmann a. a. O., Tafel 5, Grundriß.) Doch bleibt die Raumwirkung in ſtarrer Feierlichkeit befangen. Die gleiche Entwicklungsſtufe wird in der figürlichen Plaſtik durch die ſaubere Schönförmigkeit der Nürnberger Tonapoſtel charakteriſiert.

Das gleiche raumkünſtleriſche Problem, an ein romaniſches Langhaus einen ſondergotiſchen Chor anzuſchließen, wurde noch einmal bei der Salzburger Franziskanerkirche aufgegriffen. Doch wird hier die Wirkung dadurch überboten, daß die Kontraſte viel ſchärfer aufeinander prallen, und der unvermittelte Ruck im Raum völlig unvorbereitet kommt. In der Sebalduskirche war die Höhenſteigerung vom Mittelſchiff zum Chor nur optiſch beträchtlich, während hier auch tatſächlich ein ganz gewaltiger Höhenunterſchied vorliegt. Außerdem wird in der Längsentwicklung des Sebalduschors noch die Steigerung fortgeſetzt. Hier aber, wo der in ſieben Seiten des Zwölfecks geſchloſſene Raum nur von fünf ſchlankſten Gewölbeſtützen durchſtanden iſt, wirkt das Räumliche überhaupt wie eine neue Erſcheinung. Von einem Umgang, der den Binnenchor umſpielt, kann man nicht mehr ſprechen, ſondern gleichmäßig wird der Raum von Bewegung durchflutet. Was aber hier noch viel ſtärker als in Nürnberg die maleriſche Kontraſtwirkung ſteigert, iſt der unerhörte Lichtreichtum gegenüber dem verhaltenen Duſter des romaniſchen Langhauſes. Nach der maſſigen Geſchloſſenheit die unbegrenzte Freiheit, wie wenn ein Druck von außen auf einmal aufgehoben wäre.

Mit anderen Mitteln wird hier erzielt, was die Sondergotik auf ihrer Höhe allein mit der Formenanordnung erreichte, nämlich der Eindruck des Unbegrenzten. Durch die plötzliche Höhenſteigerung ſcheint der Raum ins Unendliche zu ſchwellen, und die blendende Lichtfülle läßt keine Raumumſchließung erkennen oder auch nur erwarten.

Der Bau muß in der Zeit kurz nach 1400 bis etwa 1452 entſtanden ſein. Sein Meiſter war Hans Stethaimer.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat Raumsteigerung ohne die schroffen Kontraste. Je reiner sich die Sondergotik entfaltete, umsomehr war sie imstande unter Rücksichtnahme auf schon bestehende Räume ihre ganz individuell geartete Wirkung durchschlagen zu lassen.

Den reinsten Ausdruck germanischer Raumphantasie enthält der Lorenzchor in Nürnberg 1439—72. Der Reichtum der Wirkung liegt im Raume selber. Aber auch die Verkuppelung mit einem gotischen Langhaus unterscheidet die Raumsteigerung gegenüber St. Sebald und der Salzburger Kirche von vornherein durch die Mittel, die sie hervorbringen: Nicht Massigkeit wird gegen Auflösung der umschließenden Wände gesetzt, sondern die im Rhythmus enggebundene Bewegung gegenüber dem freien Schwung der Bewegung, die im Chor so prachtvoll aufrauscht. Das Retardieren dann noch einmal betont durch die Dehnung des dritten Chorjoches. Erst der Anlauf durch das Langhaus mit der durch enge Arkadenstellung noch besonders eindrücklichen Befangenheit und Hastigkeit, und dann auf einmal tut sich der Chor auf in ungeahnter Bildfülle. „Unleugbar wirkt das damit erreichte Crescendo der Raumentfaltung überraschend und groß" (Dehio, Handbuch III, 338).

Ueber die Herkunft der Raumidee kann kein Zweifel sein. Alle Keime in Schwäbisch-Gmünd sind hier zur Blüte entfaltet. Der Chorschluß wiederholt beinahe die Polygonanordnung von Gmünd: Binnenchor drei Seiten des Achtecks, Außenwand sieben Seiten des Vierzehnecks (nicht Zwölfecks, wie Haenel in Spätgotik und Renaissance S. 32 angibt). Der zweigeschossige Aufbau stimmt überein. Es ist der Punkt, wo die Vermittlung mit dem gotischen Langhaus durchgeführt ist, das unter Verzicht auf ein Triforium auch nur zweiteilig im Aufbau ist. Der Umgang verengt die Breite der Seitenschiffe dadurch, daß die Strebepfeiler hineingeschoben sind. Durch die geräumigen Kapellen dazwischen entsteht nochmals eine Raumerweiterung. Die raumweitende Horizontale, das Gesims zwischen den Geschossen in Gmünd, ist hier zur Empore ausgewachsen. Originell und ungewöhnlich sind die sechseckigen oder siebeneckigen Pfeiler, auf deren Seiten sich vier Runddienste verteilen. Die Dienste haben nur dekorativen Wert als Untergliederungen der Pfeiler. Aus den

engmaſchigen Reihungen ſchießen die Rippen unabhängig davon gegen die Pfeiler an (Tafel 2).

Bei den angeführten Fällen von Raumſteigerung könnte immer noch die Meinung herrſchen, daß die reizvolle, maleriſche Wirkung der Kontraſte einem Zufall zu verdanken ſei, daß der Bau eines urſprünglich geplanten, gleichhohen Langhauſes aus irgendwelchen Gründen nicht hätte zuſtande kommen können. Dieſe Zweifel aber müſſen verſtummen angeſichts der Tatſache, daß in Schwäbiſch-Hall Langhaus und Chor der Michaelskirche im 15. Jahrhundert zeitlich eng hintereinander errichtet wurden, wobei dem Chor eine Höhenentwicklung zuteil wurde, die die des Langhauſes um ſechs Meter überſteigt. (Das Schiff 1427—56, der Chor 1495—1525). Nur um eine Stilabſicht kann es ſich handeln, äſthetiſche Faktoren waren maßgebend bei der Raumſteigerung. In der Raumkompoſition bleibt der Chor die Dominante. Im Langhaus fällt die weite Dehnung der drei gleich breiten Schiffe auf bei relativ enger Jochfolge. Das Gewölbe geht weitmaſchig in gewundenen Reihungen und läßt ſich mit einem Zwitter zwiſchen Kapitäl und Kämpfer in länglich-achteckiger Form gegen die Rundpfeiler herab. Und nun ſchwillt der Chor bei leichter ſeitlicher Einziehung der äußeren Schiffe mächtig an. Durchgehend iſt zu beobachten, wie bei den Schiffen die Raumbewegung immer noch in einem feſteren Gefüge der Gewölbe rhythmiſiert wird, während im Chor die arhythmiſch treibende Bewegung auch im Gebrodel der Figurationen ihren Ausdruck findet. Die freie Weite hier noch eindrücklicher gemacht, durch die „bis zur Aengſtlichkeit dünnen“ Rundpfeiler (Dehio).

Mit der Aufſtellung dieſes Raumtyps ſoll nicht behauptet werden, daß nur in dieſem Nacheinander einer Raumſteigerung die bedeutendere Lebhaftigkeit und Bewegungsenergie Süddeutſchlands ſich ausſprechen könne. Vielmehr gibt es Kirchen, deren innere Schwungkraft ſo groß iſt, daß ſie den ganzen Raum einheitlich erfüllt. Nach der Raumſchönheit ſteht an erſter Stelle die Georgskirche in Dinkelsbühl, ein Werk aus einem Guß (1448—1492). In dieſem Bau von zehn Joch Erſtreckung ſind Hallenlanghaus und Hallenchor unmerklich zu einer Raumeinheit zuſammengeſchweißt. Freier, weiter iſt der Raum als die pfeilerzuſammendrängende Photographie glau-

ben macht, unmittelbar wird die kubische Einheit gespürt. „Es ist eine Kraft des Gliederbaus, ein Schwung der Raumwirkung, eine strahlende Feierlichkeit der Stimmung erreicht, wie sie in dieser Epoche der Gotik ganz selten gefunden wird“ (Dehio). Die Raumschönheit wird durch die wahrhaft harmonischen Verhältnisse erreicht. Die Seitenschiffe haben zwar nur die halbe Weite des Mittelschiffs, aber völlig gleiche Scheitelhöhe. Die Höhe des Raumes ist nahezu gleich der Gesamtbreite. Die Verhältnisse von Mittelschiffweite zu Jochlänge, von Gesamtbreite zu Tiefenerstreckung, die die Anordnung der Pfeiler im Chorpolygon mit einem Strebepfeiler in der Mittelachse, alles ist auf triangulatorischem Wege bestimmt. Daneben machen sich im Raumbild die höchst energischen Pfeiler bemerkbar. Wie immer in der Gotik, steht der Pfeilerkörper übereck zur Kirchenachse, aber wo sonst die Diagonalrippe plastisch vortritt, ist jetzt ein flacher Streifen: die Ausschaltung der Dienste, die den Bündelpfeiler der Gotik zu dem konkav achtseitigen sondergotischen Träger umwandelt, hat begonnen. Kämpferlos entfalten sich die Netzgewölbe aus den Pfeilern.

Der Meister der Dinkelsbühler Kirche, Niklas Eseler, war vorher (1442) Werkmeister bei St. Georg in Nördlingen gewesen. Man wird seine persönliche Leistung nach einem Vergleich beider Kirchen um so höher einschätzen. Denn in Dinkelsbühl ist alles ausgeglichen und zu reinster Ausprägung gebracht, was in Nördlingen unharmonisch wirkt. Die Raumwirkung der Georgskirche in Nördlingen (Baubeschluß 1427) wird durch die enorme Erstreckung von zwölf Jochen bedingt (Haenel a. a. O., S. 19, gibt irrtümlich zehn Joche an), von denen sechs dem Langhaus, sechs dem Chor angehören. Doch ergibt das keine jähe Longitudinalbewegung im Sinne der Gotik, denn nun ist alles auseinander genommen, luftig und weit, und jeder Standpunkt im Seitenschiff läßt teilnehmen am Gesamtraum. Das ist der neue Geist, der den sondergotischen Bau prinzipiell von jedem gotischen unterscheidet (etwa Zwettl), wo der enge Steilraum des Seitenschiffs isoliert bleibt und nur Bewegungsrhythmik vermittelt (Tafel 6). Der Chor unterscheidet sich im Räumlichen durch ein steileres Pressen der Proportionen in den Seitenschiffen, bedingt durch Einziehung der Seitenwände um je zwei Meter. Man kann bei der schlaffen Gesamtwirkung nicht davon

ſprechen, daß das Langhaus rhythmiſiert wäre gegenüber dem arhythmiſchen Chor, allein als Vorbereitung iſt es auch hier gedacht. Seine Pfeiler mit je zwei achſendiagonalen Dienſten machen noch eine beſtimmte Richtung des Raumes fühlbar, während im Chor mit glatten Rundpfeilern die Schiffe unmittelbar zu einem Geſamtraum zuſammenfließen. Die ſchwerfällige Wirkung wird dadurch verſtärkt, daß kein Umgang den Chorſchluß umſpielt, ſondern das Mittelſchiff platt ſchließt und die Seitenſchiffe im letzten Joch abgeſchrägt ſind, ein rieſenhafter Dreiachtelſchluß von ſchwäbiſcher Breitflächigkeit.

Mit Nördlingen im Zuſammenhang muß Waſſerburg und dann überhaupt die Gruppe der altbayeriſchen Hallenkirchen genannt werden, von denen die älteren mit dem Namen Hans Stethaimers verknüpft ſind. Die jüngeren Frauenkirchen in Ingolſtadt und München wie die Pfarrkirchen in Altötting und Neuötting bleiben der Landshuter Schule verwandt, ohne doch unmittelbar von ihr abhängig zu ſein. Alle verfolgen ein gemeinſames Raumproblem: es ſind Hallenkirchen ohne ausgeſchiedenen Chor von bedeutender Tiefenerſtreckung. In Waſſerburg begegnet dann noch einmal der Fall, daß einem Langhaus aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts ein Chor in der zweiten Hälfte angeſchloſſen wurde, wobei das kubiſche Ausdrucksverlangen zu einer Raumſteigerung führte. Hans Stethaimer hat den drei Jochen des Langhauſes (1410—31) eine Grundrißbildung gegeben, die das Mittelſchiff in doppelter Breite über die Seitenſchiffe vorherrſchen läßt. Daran ſchloß Stephan Krumenauer einen Chor von zwei Joch Länge (1445—52) und kaum zufällig verwandte er hier den die drei Schiffe umſpannenden klobigen Chorabſchluß von Nördlingen. Er behielt die Proportionen von Mittelſchiff und Seitenſchiffen bei, die niedrigen Seitenkapellen aber ließ er zu voller Raumhöhe aufſchnellen. Hinzukommt in Waſſerburg gegenüber der Gewölbeſtarrheit im Langhaus ein weicher Schwung der Reihungen, die unter Vermeidung der punktuellen Mittelbetonung durch einen notwendig geſenkten Schlußſtein die Illuſion einer Raumerhöhung herbeiführen. (Grundr. u. Abb. bei Hanfſtängl, a. a. O., Taf. V u. XIV.) Man denke daran, wie die Kirchen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, etwa die Frauenkirche in München, dieſe Raumerweiterung dann kon-

Phot. P. Sinner, Tübingen

Schwäbisch-Gmünd. Heiligkreuzkirche nach Osten

Phot. W. Kratt, Karlsruhe

Schwäbisch-Hall. St. Michael nach Osten

sequent über die ganze Kirche fortsetzen, indem sämtliche Kapellen bis zum Gewölbeansatz durchgehen.

Im Raumbild von Wasserburg spielen die Gewölbe eine Hauptrolle, weil die Proportionen des Raumes schwer und lastend sind. Das weicht ab von der Gewohnheit der ganzen Gruppe, die bei durchweg bedeutender Tiefenerstreckung überaus steilräumig ist. Wenn trotzdem diese Räume nicht durch die Pfeilerreihen in schmale Raumschichten zerspalten werden, so wird dies bei der notgedrungen engen Jochfolge hauptsächlich der enormen Pfeilerschlankheit verdankt. Die stumpfe Grobheit der Pfeiler von rautenförmigem oder achtseitigem Durchschnitt ist nicht nur dem Backsteinmaterial auf die Rechnung zu setzen, das wohl eine Profilierung, wenn auch nicht von der präzisen Schärfe des Hausteins zugelassen hätte. Vielmehr korrespondiert die ungeschlachte Formgebung durchaus mit der gewaltsamen Spannung in der Höhensteigerung dieser Räume. Diese bayerischen Räume sind die eigentlichen Antipoden der westfälischen. Dort Breitendehnung und Raumstille, hier Tiefenerstreckung und bedeutende Longitudinalbewegung. Die machtvolle kubische Anschauung begnügt sich nicht damit, hinter einem kurzen niederen Raum einen Chor anzusetzen, sondern das gleiche bedeutende Volumen wird bis zum Ende der Kirche durchgehalten. Selten wird ein Umgang abgetrennt, vielmehr laufen die Scheidbögen der Schiffe bis zur Chorschlußwand weiter, in starrer gerader Linie in Altötting und Wasserburg, mit etwas enger zusammengerücktem letzten Pfeilerpaar in Straubing, St. Jakob und der Frauenkirche in München. Gleichfalls als Ausdruck der Tiefenbewegung muß die der norddeutschen diametral entgegenstehende Gewölbebildung genannt werden: nicht isolierte Sterne, sondern im einheitlichen, immer nur grobmaschigen Netz des Mittelschiffsgewölbes eine die Tiefenachse betonende Folge von Rauten (Neuötting, Hanfstängl, a. a. O., Tafel V, Agram, Ki.-Bauk., Tafel 451).

Nicht nur die begrenzenden Formen, sondern der Raum selber in seinen kubischen Proportionen wird den Grundanschauungen gemäß gestaltet, die den landschaftlichen Sondercharakter ausmachen. Allerdings darf man sich hierbei nicht nur an die Pfarrkirchen der großen Städte halten, zu deren Bau die berühmten Baumeister hin und her berufen wurden, sondern man muß die große Schar der kleinen

Landkirchen berückſichtigen. Hier ſind in Schwaben etwa durchgehend ſehr behäbige Raumproportionen anzutreffen, die ſchon das Mittelſchiff allein als in ſich ruhend charakteriſieren, für den Geſamtraum aber einen breitgelagerten Kubus ergeben (Metzingen, Nürtingen). Von den weſtfäliſchen Räumen unterſcheidet ſich dieſer Typ durch eine größere Tiefe, die immer die Breite überwiegt. Die auch hier vorhandene Stille des Raums aber iſt nicht identiſch mit der norddeutſcher Bauten. Es iſt derſelbe Unterſchied, der bei den Bildkünſten in der Flächigkeit Schwabens und in der Flächigkeit Norddeutſchlands zu konſtatieren iſt. In Schwaben wird man immer noch den ruhig gleitenden Linienfluß fühlen. Daher auch hier die klarſten überſichtlichſten Sternmuſter und Netzgewölbe, die die einzelnen Schiffe überziehen, während in Norddeutſchland bei ſtrenger Jochiſolation nur die kleinteiligen Sterne nebeneinander ſtehen, wie in zitternder, flimmernder Beweglichkeit.

Das räumliche Empfinden Schwabens faßt das Langhaus der drei Schiffe als gleichmäßig in die Tiefe geführte Einheit; der Chor ſetzt ſich ſchmäler als das Mittelſchiff daran. Das gibt wieder die Grenze gegenüber dem fränkiſchen Raum, wo ein kräftigerer Raumwille die das Mittelſchiff ergebende kubiſche Form in unverminderter Proportion bis zum Chorſchluß durchſchiebt. Anders ausgedrückt: das Mittelſchiff ſetzt ſich abſatzlos als Chor fort (Stadtkirche in Schwabach und St. Jakob in Nürnberg).

In der Oberpfalz, in künſtleriſcher Hinſicht durchaus eins mit Franken, ſteht dann auch der Bau, der wie ein Vorklang aller Raumideen Oberſachſens wirkt. St. Martin in Amberg (begonnen 1421) bringt zuerſt die allſeitig den Raum umſpannende Empore. Nur wo ein Raum ſich bedeutend entfaltet, hat dieſes zuſammenfaſſende Horizontalband einen Sinn. Allerdings hat in dieſem Raum von acht Jochen noch immer die Tiefenerſtreckung das Uebergewicht. Das Mittelſchiff erſcheint im Grundriß zwar beträchtlich breiter als die Seitenſchiffe, aber die ſeitlich begrenzende Empore zerlegt ja nur den Raumabſchnitt zwiſchen den Pfeilern in zwei Raumteile. Und ſo ſchwillt der Raum in den Seitenſchiffen zwiſchen den nach innen gezogenen Strebepfeilern immer wieder bis zur Breite des Mittelſchiffs an. Die ſchlanken Rundpfeiler ſtehen einer Raumvereinheitlichung der Schiffe am wenigſten im Wege. Der Chorſchluß

von bildmäßigem Reichtum, wie ihn die gruppierende Zusammenstellung eines Binnenchors in fünf Achtel zu einem Außenchor in sieben Seiten des Zwölfecks entwickelt.

3. Um 1500 übernimmt Obersachsen mit einer beginnenden neuen Kultur im Erzgebirge die Führung in der sondergotischen Baukunst. Der Stil, nunmehr in seiner höchsten Reife, läßt eine Anzahl von Bauten entstehen, deren Räume auf restlose Vereinheitlichung der drei Schiffe zu einem Raum tendieren. Die vollkommenste Verschleifung in den Gewölben und die Bildung des konkav achtseitigen Pfeilers vollzieht sich hier. Aeußere Anregungen hat dieser obersächsische Stil von verschiedener Seite erhalten. Für die Raumform des Langhauses wird Süddeutschland, besonders Franken maßgebend, das auch für die Bildkünste in Obersachsen die Hauptquelle darstellt. Man denke an Cranach und den Bildschnitzer H. W., den Meister der schönen Pforte in Annaberg und der Tulpenkanzel in Freiberg, der deutlich von Riemenschneider herzuleiten ist. Den süddeutschen Einflüssen steht vielfach die künstlerische Stammesveranlagung entgegen, die eng mit Norddeutschland zusammengeht. Das Langhaus wird saalmäßig geweitet, aber die Chorpartie verkümmert. Man kann von Fall zu Fall konstatieren, wie der Chor immer enger an das Langhaus herangeschoben, mit ihm zur Raumeinheit verbunden wird, bis mit einer flachen Kurve der Ostseite das Letzte an Verschmelzung erreicht ist.

Die Baugeschichte der Zwickauer Marienkirche liefert die Dokumente dafür, wie das wachsende Raumgefühl ständig die alte Schale sprengt. Die auffallenden Unregelmäßigkeiten im Grundriß lassen von vornherein auf mehrfache Aenderung der Absicht schließen. Feste Daten führen indes sicher durch die verwickelte Baugeschichte. Von den Bauteilen, die für den Raum von Bedeutung sind, entstanden zuerst der Chor: 1453, steht an der Pforte der Südseite. Weite des Raumes ist der erste Eindruck. Der fünfseitigen Brechung der Schlußwände liegt ein Sechzehneck zugrunde. Das Mittelschiff schließt dreiseitig, ein Chor für sich. Bleibt für die seitlichen Schiffe ein schräger Abschluß. Die Folge der Pfeiler im Chor, die die eben vorgenommene Einteilung des Chorpolygons durch ihre Richtung überhaupt erst herbeiführen, sind also so weit auseinandergerückt, daß seitlich Schmalschiffe entstehen. Keine Um-

gangspfeiler, die in Parallelführung zum Chor das Mittelschiff schlössen. Scheinbar also die Raumidee nicht über Nördlingen hinaus entwickelt, nur daß die ungeschlachte Dreimauerfügung zu einer zierlicheren Abwandlung gebracht ist. Doch für das Raumbild resultieren neue Reize durch die bildmäßige Konzeption. Jeder Chorumgang hat noch einen Rest von Gotik, einen Anklang rhythmischer Abfolge. Ganz konsequent lehnt die Sondergotik den Hallenumgang schließlich ab.

Die Seitenschiffe werden im weiten Dehnen des Mittelraums zusammengedrängt. Diese Verhältnisse waren nach der ersten Bauidee auch für das Schiff verbindlich. Die südlichen Pfeiler des Langhauses verlaufen in einer Richtung mit denen des Chors und müssen in ihrem Kern oder doch in ihrer Stellung wie ihre Vorgänger sein. Denn sie setzen sich in der Richtung der südlichen Wand des Turmes fort, der allein von einem früheren Bau überblieb. Die nördliche Pfeilerreihe dagegen wurde erst bei dem 1506—17 erfolgten Neubau in der Nordmauer errichtet. Denn nunmehr verlangte das Raumgefühl ein so mächtiges Schwellen des Raumes, daß das Mittelschiff noch weiter auseinandergetrieben wurde, und dann dieses Maß auch den seitlichen Schiffen zugrunde gelegt wurde. Die Bauperiode von 1517—29 erweiterte das südliche Schiff entsprechend.

Die raumweitende Kraft der Sondergotik ist am Triumphbogen, wo Schiff- und Chorgewölbe zusammengeschweißt sind, genau zu ermessen. Man muß seine Oeffnungsmaße vergleichen mit dem immer noch spitzigen Triumphbogen der Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd. Wie zwei Jahrhunderte einen Raum empfanden, ist hier an einer raumbegrenzenden Form registriert. Das Langhaus von Schwäbisch-Hall etwa steht in der Mitte.

Ueber die eigentliche Bedeutung des Raumes, der mit dem Chor zu einer Einheit zusammenschlägt, kann der Reichtum des Raumbildes leicht hinwegtäuschen. Wenn schon die Fenster in zwei Geschossen übereinander mit dem Wechsel von Hell und Dunkel lebhaft sprechen, so wird durch den Choranbau mit der zweiläufigen Wendeltreppe, die raumumspannenden Emporen, die schräge Südmauer und die Unterschiede in den Pfeilerabständen vollends ein Eindruck natürlich-willkürlichen Wachstums erzeugt.

Für die Annenkirche in Annaberg 1499—1520, dem zeitlich nächsten Bau in Sachsen, müssen anderwärts die Prämissen gesucht werden. Sie liegen in Norddeutschland. Der einheitliche Eindruck wird einer einheitlichen Bauzeit verdankt. Es ist schlechthin das Beispiel des sondergotischen Raumes, und für die deutsche Kunstgeschichte ist das Raumbild mit der unerschöpflichen Fülle seiner Ansichten, von denen jede einem anderen Bau anzugehören scheint, von epochaler Bedeutung (Tafel 1. 9. 10).

Diese reiche Bildmäßigkeit erwächst aus der besonderen Gestaltung, die die Osthälfte des Baues erfahren hat. Der Chorgrundriß läßt das Mittelschiff in fünf Seiten des Achtecks ausbauchen, die Seitenschiffe in drei Polygonseiten. Der Raumkubus also zerspaltet sich in drei Teile. Das ist durchaus norddeutsche Gesinnung, wie sie sich am frühesten und reinsten in der Wiesenkirche zu Soest dokumentierte, und in ähnlichen Chorschlüssen bei der Aldegundiskirche in Emmerich, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, und der Marienkirche in Torgau 1484. Es ist eine lebhaftere Schlußform, bei der die Einheit des Raumes doch gewahrt bleibt, indem die Dreiecksstreben, wie Keile dem Raum eingetrieben, gleichsam erst die Polygonform bewirken.

Die Vereinheitlichung des weiten Raumes mit der flutenden Bewegung ineinanderschwingender Rippenformen gibt den Inhalt und das Wesen dieser Architektur. Die Raumweite der Kirche rühmt schon Michael Barth (gestorben 1584) in seinem Lobgedicht auf Annaberg:

Templum opulentum, ingens, latum, sublime, decorum
Urbe jacet summa, quo non praestantius ullum,
Orbe pererrato, se usquam vidisse fatentur etc.

(Annaberga carmine heroico olim decantata a. d. Mich. Barthio. Annabergae 1791, p. 11).

Zwölf Freipfeiler teilen die Halle dreischiffig. Aus den Trägern entwickelt sich nicht etwa organisch das Gewölbe, sondern die überaus lebendigen Kappen und Rippenformen umklammern polypenartig die konkaven Buchtungen der Achteckpfeiler wie in einer Zufallsverbindung. Die weiten Trägerintervalle lassen die Breitendimension des Raumes zuerst zu Worte kommen. Das wird unter-

ſtützt durch die Emporen, die zu beiden Seiten den nach innen gezogenen Strebepfeiler eingeſpannt ſind.

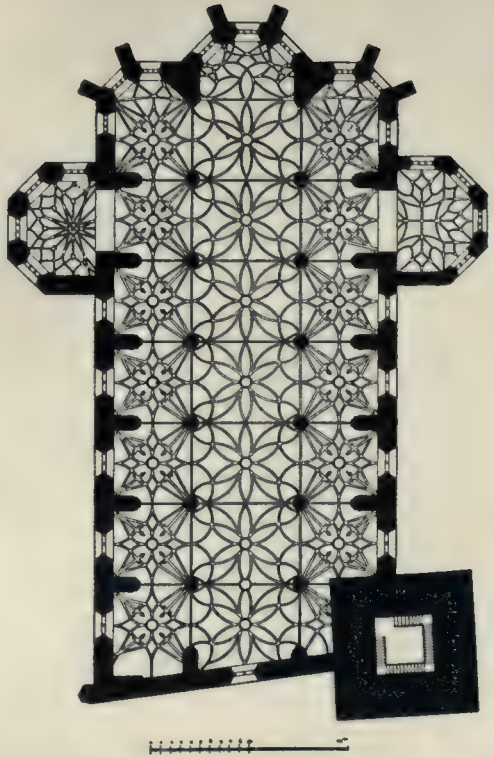
Im vorletzten Joch weitet ſich der Raum in Emporenhöhe querſchiffartig wie zu je einer Kapelle in Dreiachtel-Schluß. Hiermit iſt nicht nur auf einmal ein reicher Lichtquell aufgetan, ſondern hier vollziehen ſich tatſächlich jene in ihren Abſchlüſſen unkontrollierbaren Raumöffnungen, die ſich als reinſter Ausdruck germaniſcher Raumphantaſie in ihrem Streben auf das Unbegrenzte darſtellen.

Dieſe querſchiffartigen Ausladungen ſind zu ebener Erde rechtwinklig begrenzt und dienen als Sakriſteien. Es iſt von entſcheidender Bedeutung, daß entwicklungsgeſchichtliche Vorſtufen hierfür ſich in Norddeutſchland finden. Die Hallenkirche St. Lambert in Hildesheim 1473—88 hat im vorletzten Joch nach Oſten ſeitliche Anbauten, deren unteres Geſchoß als Sakriſtei dient, während die oberen Räume allerdings nur durch Fenſter mit dem Hallenraum in Verbindung geſetzt ſind. (Vergl. Grundriß Kunſtdenkmäler d. Prov. Hannover II, 4. 1911, Hildesheim, S. 288.)

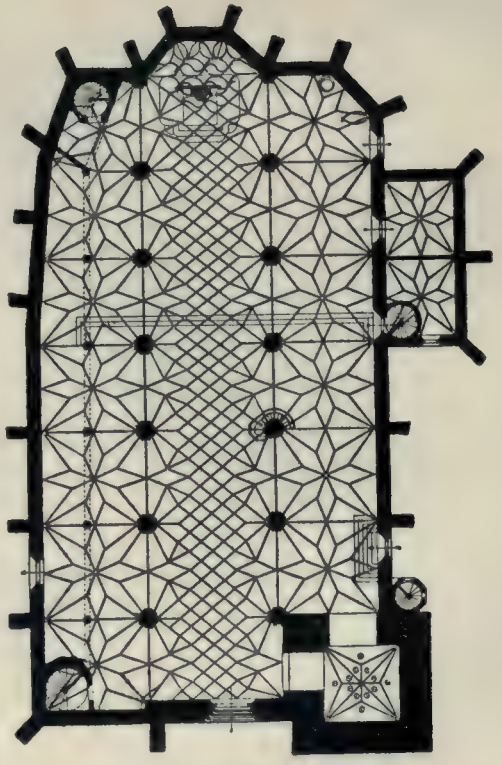
Das Motiv der ſeitlichen Ausladung ſchon wieder verkümmert bei der Schloßkirche in Deſſau, begonnen 1506. (Abb. bei Büttner-Pfänner zu Thal, Anhalts Bau- und Kunſtdenkmäler 1894, S. 339.)

In der Marienkirche in Pirna 1502—46 wird man eine ſo klare Ausprägung des ſondergotiſchen Raumgedankens wie in Annaberg vermiſſen. Doch laſſen ſich Punkte aufweiſen, in denen ſie hinſichtlich der Raumvereinheitlichung über Annaberg hinausgeht. Auch hier eine dreiſchiffige Halle von ſieben Joch Erſtreckung. Das Verſchmelzen von Langhaus und Chor iſt ſoweit getrieben, daß man von einem Verwiſchen oder wenn man will Verkümmern der Chorpartie reden kann. Konſequent iſt die Verflachung des Chores im Grundriß weiter geführt. Die Hauptchorniſche endet in drei Seiten des Achtecks (nicht drei Seiten des Sechsecks, wie Haenel a. a. O. S. 68 angibt). Die Ecken der Seitenſchiffe ſind ſoweit abgeſchrägt, daß die Wandfelder gleiche Breite wie die Seiten der Apſis haben, alſo durchaus im Zuſammenhang geſehen ſein wollen.

Auffallend iſt der unregelmäßige Lauf der Nordmauer. Der Grund hierfür iſt, daß die Mauer mit den drei letzten nordöſtlichen Strebepfeilern noch von einem älteren Bau ſtammen.



St. Annenkirche in Annaberg



St. Marienkirche in Pirna

Da dieſes Mauerſtück, das ſich in den Geſamt-Proportionen und der Profilzeichnung der Waſſerſchläge von dem neuen Mauerwerk unterſcheidet, genau dem ſüdlichen Anbau gegenüberliegt, darf man den Schluß ziehen, daß hier die gleiche raumerweiternde Anlage geplant war. Das aber heißt nichts anderes, als daß man in Pirna der Raumwirkung Annabergs gleichzukommen, ja womöglich ſie noch zu überbieten ſuchte.

Noch freier und luftiger waren die Raumverhältniſſe bei der Marienkirche in Pirna gedacht. Denn hier entbehrten die ſeitlichen Schiffe in ihrer dem Mittelſchiff gleichen Breite urſprünglich der Emporen. Man mag es als eine Altertümlichkeit empfinden, daß hier die Strebepfeiler nach außen ſtarren und nicht ins Innere gezogen die organiſchen Stützen der Emporen bilden.

Denn die ſpäteren Emporeneinbauten bleiben ein Kompromiß. Aber wenn auch für den Außenanblick das Gewimmel der aufeinanderfolgenden Strebepfeiler von faſt gotiſcher Haſt erfüllt iſt, für den Innenraum bietet ſich dadurch, daß die Strebepfeiler zu beiden Seiten des mittleren Chorpolygons nicht wie in Annaberg eingezogen ſind, die Möglichkeit, die leichten Brechungen des Geſamtchors als ſchwingende Kurve einer einheitlichen Raumbewegung zu erfaſſen.

Wie ein vom Winde leicht gekräuſeltes Waſſer zieht die Decke über den Raum hin und brandet in ſtrudeliger Auflöſung der kurvigen Rippen aus der Chorniſche zurück, die der flutenden Bewegung entgegenſteht. Und dieſe undulierenden Rippenſchwünge wirken noch ſtärker, weil ſie nicht nur auf den Ausſprung des mittleren Chorpolygons beſchränkt ſind, ſondern ſich in einem ſtumpfen Dreieck gegen das Mittelſchiff vorſchieben, wodurch ein flüchtiger Blick veranlaßt ſein könnte, das Querſchnittprofil als noch leicht ſpitzbogig anzunehmen, während die Grundform des Gewölbes doch durch eine reine Halbkreistonne mit Stichkappen gebildet wird (vergl. Querſchnitt S. 34). Die ſondergotiſche Vorſtellung der hängenden Decke wird hier noch dadurch veranſchaulicht, daß naturaliſtiſche Baumſtämme gegen die Pfeiler herabhängen, an denen wilde Männer klettern (Tafel 5). Es iſt der Moment, wo die Sondergotik ihre reinſte Ausbildung gewann, und der Phantaſiereiz des über dem Raum hinrauſchenden Ge-

Phot. Dr. Stödtner, Berlin

Pirna. Marienkirche nach Osten

wölbes sich in einzelne konkrete Gestalten umsetzte. Diese Räume in Annaberg und Pirna auf der Höhe des Stils sind mit dem freien Schwung ihrer Bewegung aus dem Körpergefühl der damaligen Menschen mit ihrer gesteigerten Vitalität entstanden. Aus der Plastik der Backofen und Stoß erkennt man, welcher Gestalten es bedurfte, um die Körpervorstellung zu befriedigen.

Wenn man der Gotik in ihrer Entwicklung als Bewegungsstil nachgeht, so muß nach der ständigen Formverfeinerung einmal die Stufe kommen, wo auch dieser Stil sein Empire aufweist: das ist die Eigenart der Wolfgangskirche in Schneeberg 1515—26. Gegenüber dem warmen Barock in Annaberg, selbst noch in Pirna, hat hier der Raumeindruck etwas Erkältendes. Zehn schlanke Pfeiler teilen die drei Schiffe in quadratische Joche auf. Doch bedeutet das einzelne Joch nicht mehr einen spannungserfüllten Raumabschnitt, vielmehr bleibt das völlig entspannte Einzeljoch im Gesamteindruck ausgeschaltet. Die weiten Intervalle ergeben als wesentliche Faktoren den Eindruck der Leere und Kahlheit, ja der rationalen Nüchternheit. Im einheitlichen Bilde des Raumes sind Langhaus und Chor nahtlos ineinander verschmolzen. Von einem getrennten Chor ist nicht mehr die Rede. In flacher Kurve ist die Ostwand herangeschoben: vier Seiten des Sechzehnecks fassen die drei Schiffe zusammen (Tafel 3).

Die saalmäßige Raumvereinheitlichung wird gewährleistet durch gleiche Höhe und Breite aller Schiffe. Dazu die Betonung in dem großsparrigen Rippensystem, das gleichförmig sein Muster über die ganze Decke breitet, ohne Differenzierung in Mittelschiff und Seitenschiffen wie in Annaberg und Pirna. Die weite Stellung der Pfeiler zieht die Gewölbekappen zu breiter, lastender Fläche auseinander. Doch läßt die grobstarre Figuration die Decke im Raumbild kaum noch optisch betont erscheinen. So ist alle Wirkung den elementaren Kontrasten von Vertikale und Horizontale vorbehalten. Die aufstrebenden Pfeiler erhalten ihr Gegengewicht in der umlaufenden Empore, die nicht vor dem Chor abbricht oder gegen die Wand verläuft, sondern den ganzen Raum, wie schon in Amberg, gleichmäßig umspannt. Ihre Funktion ist das Räumliche zu unterstreichen. „Der notwendige Ausdruck des Weiträumigen ist die Horizontale" (Burckhardt, Cicerone II, 61.)

Angeblich ſind die Emporen der Wolfgangskirche erſt in den Jahren 1536—37 errichtet. Sie werden zugleich mit dem ſachlichen Ernſt der Kirche gern für den Proteſtantismus in Anſpruch genommen. (Vergl. Haenel a. a. O., S. 72.) Doch beweiſen die eingezogenen Strebepfeiler wie auch die zweigeſchoſſige Fenſteranordnung, von denen die unteren im Vorhangbogen ſchließen, daß Emporen von vornherein geplant waren. Die Emporen der Seiten ruhen auf den in ihren unteren Teilen ins Innere verlegten Strebepfeilern, bei den Emporen des Chors ſind die Wände der fünf Chorſtrebepfeiler durchbrochen, um einen freien Durchgang zu ſchaffen.

Hier muß man den Blick zurücklenken auf St. Martin in Amberg. Die Uebereinſtimmung im Aufriß, bei dem die ringsumgeführte Empore Schichtung der Fenſter in zwei Reihen übereinander bedingt, iſt zu groß, als daß man ohne den Gedanken unmittelbarer Verbindung auskäme: der Schneeberger Baumeiſter muß St. Martin gekannt haben. Trotzdem gibt ſein Bau einen völlig anderen Raumeindruck, da bei Ausſchaltung aller Tiefenbewegung in dem um drei Joche kürzeren Raum die kubiſche Einheit der Schiffe wie nirgendwo mit geradezu elementarer Wucht durchſchlägt.

Die auf die Raumvereinheitlichung gehende Tendenz der reifen Sondergotik fand dann ihre Grundidee ſchon allein in der Halle der drei Schiffe verwirklicht und verzichtete überhaupt auf die Ausbildung einer Chorpartie. Schon der Neubau der Marienkirche in Freiberg 1484—1501 ſchließt den Chor als Fürſtengruft vom Langhaus ab. Den rechteckigen Raum von ſechs Joch Länge durchziehen die Reihen der Pfeiler, die ſo ſchlank ſein können, weil die gleich breiten Schiffe den ſeitlichen Druck der zierlichen Netzgewölbe paralyſieren. Als Gegengewicht ihrer Vertikalerſtreckung dienen die hier zuerſt ſeitlich hoch umlaufenen Emporen zwiſchen den nach innen gezogenen Strebepfeilern (vergl. Quer- und Längsſchnitt bei Wiebeking, Bürgerliche Baukunde etc. 1827 II. I. 57).

Und ebenſo charakteriſtiſch iſt es, daß man in Halle a. S. bei der Marktkirche glaubte, es bedürfe nicht eines beſonderen Chors. Die Einheit des Raums wird hier dadurch bewirkt, daß der Bau zwiſchen zwei Turmpaaren aufgeführt wurde, die urſprünglich zu zwei dicht hintereinanderliegenden Kirchen gehörten. Hieraus erklärt ſich, daß dieſer Spätbau von 1529—54 eine Folge von

zehn Schmaljochen aufweiſt. Man brauchte nicht mehr zu fürchten, daß ein jäher Bewegungszug dadurch entſtehen würde. Die Einheit der Decke iſt ohne formale Notwendigkeit den Pfeilern angeheftet, den Wänden eingebohrt. Ihr Rippengewirr von ſtrudelndem Bewegungsreichtum rauſcht umſo vernehmlicher, als die Raumbewegung durch die Vereinheitlichung der Schiffe zur ruhigen Saalwirkung aufgehoben iſt.

Kapitel II: Der ſüddeutſche Schaugiebel

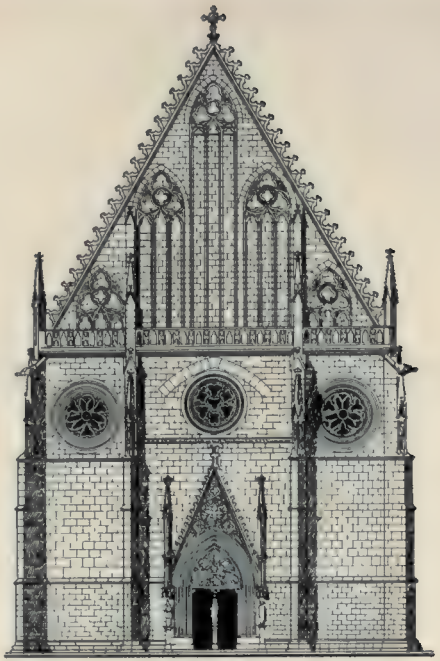
Mit der Sondergotik tritt die Kirchenarchitektur Süddeutſchlands auch im Außenbau durch die Entdeckung der Bedeutſamkeit einer Faſſade in ein neues Stadium. Ueber die Bedeutung einer ſchließenden Weſtwand herrſcht keine Meinungsverſchiedenheit: daß ſie in ihren Hauptteilungen auf die Verhältniſſe des Inneren vorzubereiten hat, darf als oberſtes Geſetz gelten. Darüber hinaus wurde ſie in der Renaiſſance zu einem Schauſtück für ſich geſtaltet, das ſich in den Höhenabmeſſungen nicht mehr auf dahinterliegende Räume berufen konnte, ſondern die Mauer über die Dachränder hinausſtehen ließ. Dieſe Faſſadenbildungen waren ſchon in der italieniſchen Gotik vorbereitet. Die deutſche Sondergotik indeſſen mußte von ganz anderer Vorausſetzung ausgehen. Für ſie bedeutet die Ausbildung einer Faſſade eine unerhörte Tat, weil ſie ein beſonderes, der Gotik unbekanntes Gefühl für die Wirkung geſchloſſener Flächen vorausſetzt. In der Gotik wurde die Weſtfront gewöhnlich von einem oder zwei Türmen beſetzt gehalten. Doch war auch die Vorderſeite ohne Turm, wie es bei Ziſterzienſerkirchen natürlich iſt, dieſem Stil nicht unbekannt. Das gab aber keine breiten vorgeſetzten Mauerflächen, da in den Strebepfeilern alles zu linearem Vertikaldrang zuſammengepreßt wurde, und die ſchlanken Hochfenſter ein übriges taten, den Reſt von Fläche zu zerſchneiden. Der Sinn einer ſchließenden Schauſeite, in den Abmeſſungen die Breitenintervalle der Schiffe anzudeuten, verflüchtigte ſich daher in der Gotik faſt vollſtändig. Am reinſten hat die Gotik dieſe Frage auf deutſchem Boden in Altenberg gelöſt. Zwiſchen den Strebepfeilern ein Rieſenfenſter. Die Neu-

bildung der Sondergotik verwandelt auch hier das Bewegungserlebnis in die geſtillte optiſche Aufnahme der Bildmäßigkeit. Die gleich hohen Schiffe der Hallenkirche rechtfertigen die Verbreiterung der ganzen Stirnſeite. Der Vereinheitlichung des Raumes entſpricht dies eine Rechteck. Am Fuß des Giebels über dem rechteckigen Unterbau wird eine Horizontale gezogen. Das Giebeldreieck darüber wird angefüllt mit dekorativen Blendbogen oder Arkaturen und tritt in maleriſchen Gegenſatz zu den leeren glatten Flächen des Unterbaues. „Schaugiebel" nannte man dieſen Typus turmloſer Stirnſeiten. Im Vitruvius Teutſch von Walter Rivius iſt das Wort überliefert, das zweifellos in der Zeit der Sondergotik geprägt wurde, da es überaus anſchaulich das Charakteriſtiſche dieſer Anſichtsſeite bezeichnet. Denn im Giebel liegen tatſächlich die intereſſanteſten Partien. Wie im Inneren die figurierten Gewölbe, beanſprucht hier die vielteilige maleriſch bewegte Dekoration der Giebelfläche die meiſte Aufmerkſamkeit, ſo daß man ſagen könnte, es ſei das Syſtem der Akzentverteilung im Innenraum am Schaugiebel auf die Fläche projiziert worden. Bei dieſem Schaugiebeltyp ſind die gotiſchen Proportionen verſchwunden und nahezu ins Gegenteil umgekehrt. Anſtatt der ſchmalen Hochproportionen werden durch die horizontale Abſetzung des Giebels vom Unterbau breite laſtende Proportionen gewonnen. Die Strebepfeiler, anfangs noch hochſchnellend bis zur Dachſchräge, ſinken mehr und mehr herab.

Der Giebel ſteht breit, da er drei Schiffe faſſen muß. Doch ſind ſeine Maße nicht einer willkürlichen Annahme überlaſſen. Das gleichſeitige Dreieck, der Triangel, iſt die häufigſte Form. In allen anderen Fällen iſt der Winkel an der Spitze des Dreiecks größer als 60°. Für dieſe Aufriſſe gaben die Bauhütten augenſcheinlich beſtimmte Anweiſungen, die Allgemeingut der Baumeiſter geweſen ſein dürften.

Der Schaugiebel der Heiligkreuzkirche in Schwäbiſch-Gmünd iſt der erſte Vertreter einer bildmäßig erfaßten Schauſeite in der Sondergotik und datiert um 1330.

Ein horizontal abgetrennter Giebel und eine ſenkrecht dreigeteilte Rechteckfläche darunter: das iſt der erſte Eindruck. Die Proportionen ſtehen in harmoniſchem Verhältnis. Die Giebelform iſt ein gleichſeitiges Dreieck. Trägt man von der horizontalen



Schwäbisch-Gmünd. Heiligkreuzkirche

Wimpfen am Berg. Pfarrkirche

Trennungslinie das gleichseitige Dreieck auf den rechteckigen Unterbau ab, so trifft die Spitze genau die Mitte der Fußlinie des Portals und damit die Mitte der Basislinie des Gebäudes überhaupt. Die Strebepfeiler haben ihre führende Rolle verloren. Die Flächen in stiller glatter Ausdehnung sind das völlig Neue in der Wirkung. Jetzt sind die Streben, die gegenüber gotischen unendlich schmal und fein erscheinen, zu seitlichen Fassungen, zu Rahmen der Fläche geworden. Doch haben sie noch nicht alle Kraft verloren; denn sie durchschneiden die wagrechte Galerie und schießen auf bis zur Dachschräge. Die Stillung der unteren Rechtecksfläche wird durch mehrere horizontale Gesimse besorgt. Sie hemmen die Aufwärtsbewegung der Hochflächen, die den drei Schiffen entsprechen. Und doch wird die Vertikalbewegung noch so stark empfunden, daß die Fenster bis hoch unter den Giebelansatz hinaufgetrieben werden. Es sind drei Rosen, die in den obersten Teilflächen schwimmen, ohne darin irgendwie tektonisch festgelegt zu sein. Mit dem Portal sind es die einzigen Oeffnungen in der Mauer. Das Portal setzt nicht mehr das Intervall zwischen den Streben völlig aus, sondern breite Flächen rahmen es beidseitig in angenehmen Proportionen. Die ruhigen glatten Mauern haben in den Seitenteilen das führende Wort.

Das Gefühl für die bildmäßige Wirkung der Gegensätze solcher stiller Flächen und des durch Dekorationen belebten Mauerdreiecks ist erwacht. Denn der Giebel wird durch die horizontale Brüstung nachdrücklich als besondere Fläche der Gesamtwand abgetrennt. Aus dem Gekräusel der Füllungsmotive der wagerechten Brüstung gehen in kraftvollem Schwung die maßwerkgefüllten Blendbogen hoch. Die Dachschrägen sind durch aufgesetzte Zackenlinien zu sprühender, flimmernder Erscheinung aufgerauht. Auch hierbei spricht die Kontrastwirkung zu den ruhigen Vertikalen der Eckstrebepfeiler.

Unter den Derivaten des Gmünder Schaugiebels steht die Frauenkirche in Nürnberg zeitlich am nächsten. Wie weit allerdings hier ein einheitlicher Bau vorliegt, darüber gehen die Ansichten auseinander.

Der rechteckige Unterbau beträchtlich gesenkt gegenüber Gmünd. Die Mitte wird eingenommen von einem Portalvorbau, abschließend mit kräftiger Brüstung und verbreitert durch die poly-

gonalen Treppentürmchen, die in die Winkel eingestellt die harten rechtwinkligen Begegnungen von Weſtwand und Vorbau mildern. Jedenfalls iſt dieſe Vorhalle durchaus einheitlich mit dem Bau von 1355—61, zumal auch durch die triangulierten Abmeſſungen ein Zuſammenhang mit dem Kirchengrundriß garantiert iſt. Der Aufbau darüber jedoch, das Michaelschörlein verrät ſchon das Volumengefühl einer ſpäteren Zeit und iſt nicht vor dem Anfang des 15. Jahrhunderts denkbar. Für den urſprünglichen Bau wird über der Eingangshalle ein Rundfenſter anzunehmen ſein, gerahmt von den aus den Seitenwänden des Vorbaues aufſteigenden Streben, die Schmalfelder zu Seiten werden von ſchlanken Spitzbogenfenſtern zerſchnitten.

Das Giebeldreieck kontraſtiert als Ganzes energiſch gegen die Rechteckfläche. Die Mitte des Dreiecks durchwächſt ein feingegliedertes Türmchen, das hoch über den Giebel hinausſtößt. Dem Gebäude als kubiſcher Einheit wird ein anderer Kubus eingerammt, ein urdeutſcher Baugedanke. Die Silhouettenführung nicht verbindlich erachtet für die Horizontalteilung des Giebels. Nicht jede zweite Stufe, ſondern nach eigenen Geſetzen und in den Abmeſſungen wechſelnd folgen die Horizontalſtreifen aufeinander. Jede Stufe des Treppengiebels iſt verwachſen mit dem Helm einer Fiale, die unter Verleugnung ihrer eigentlichen Bedeutung die Vertikaleinteilung beſorgen und mit ihren Kreuzblumen die bewegte Randlinie des Treppengiebels noch ſpitziger auszacken.

Die Dreiecksfläche wird durch Niſchen noch intenſiver aufgewühlt, und in ſämtlichen Höhlungen führten einſt Figuren ein Einſiedlerdaſein.

Soweit an der Lorenzkirche in Nürnberg ſich die gleiche Anſchauung in der Dekoration des Giebels kundgibt, liegt ihre Abhängigkeit von der Frauenkirche auf der Hand. Im ganzen iſt es ein plaſtiſch räumliches Grundgefühl, das aus der Giebelfläche ein lebhaftes Hin und Her vieler Formen machte, allerdings kein großes durchſchlagendes Raumgefühl, ſondern ein in viele Teilchen zerſplittertes. In Süddeutſchland charakteriſiert es Franken gegenüber dem immer auch in der Dekoration flächig ſtillen Schwaben.

Die gleiche Art, die dekorativen Akzente nach oben hin zuſammenzudrängen, iſt in der Innenarchitektur und bei den Erzeugniſſen

des Kunſtgewerbes zu beobachten. Das zeigt doch, wie ſehr die gotiſche Augengewöhnung, die die Blickrichtung von unten nach oben verlangte, trotz relativ geringer vertikaler Stiliſierung noch in Fleiſch und Blut ſaß. Man ſuchte ſich ſtets erſt zu orientieren, wie die oberen Abſchlüſſe bewirkt waren.

Allein mit der Formgebung von Schwäbiſch-Gmünd und der Frauenkirche in Nürnberg ſind die Möglichkeiten, einen Schaugiebel von dem Bewegungsausdruck der Gotik zu befreien und in reiner Bildmäßigkeit zu geſtalten, noch nicht erſchöpft. Eine andere Entwicklungslinie führt von Gmünd über Stuttgart, Cannſtatt nach Wimpfen am Berge. Der Schaugiebel der Stuttgarter Leonhardskirche iſt in den Geſamtproportionen ſo ſehr auf breite Lagerung disponiert, daß es unmöglich war, das Giebeldreieck horizontal abzutrennen, ohne das untere Rechteck bei einem Verhältnis von Höhe zu Breite wie 1:2 in der Wirkung zu erdrücken. In Gmünd hätte man es nicht wagen dürfen, die horizontale Brüſtung höher hinaufzuſchieben, weil ſich ſonſt für das Ganze eine Steilproportion ergeben hätte. Hier bei der Leonhardskirche trennt die Horizontale etwa zwei Drittel der Giebelfläche zu einem Dreieck ab, und doch bleibt eine Breitenproportion darunter übrig. Die fialenloſen Strebepfeiler können, ohne von einer wagerechten Teilung gehindert zu ſein, ihre geſchweiften Verdachungen in die untere Drittelzone auslaufen laſſen. Das ſeitlich tiefer greifende Dach faßt aber das Ganze gut zuſammen.

Der gleiche Architekt, der die Leonhardskirche von 1470—74 erbaute, Georg Albrecht, war nahezu um dieſelbe Zeit, ſchon von 1471 an in Cannſtatt mit dem Bau der Stadtkirche beſchäftigt, die allerdings erſt 1506 vollendet ſtand. Hier nun ſind die Korrekturen vorgenommen, die der Stuttgarter Bau bedurfte. Vor allem ſind die Geſamtproportionen ſo gewählt, daß die Horizontale, die den Giebel vom Unterbau abhebt, gezogen werden konnte. Noch zwei weitere dünne Streifen ziehen ſich wagerecht über die Giebelfläche hin und zerlegen ſie in drei auch in der Höhe ungleiche Zonen. Im unteren Rechteck, der eigentlichen Langhausvorwand, wird das Rundfenſter über der Tür im mittleren Abſchnitt von zwei ſpitzbogigen in den Seitenabſchnitten begleitet. Darunter gedrückt läuft in vielfachen rechtwinkligen Knicken, wie ſie durch

das Ausweichen vor den Fenſtern und dem Portal bedingt ſind, ein im weſentlichen horizontales Geſims. So würde denn alles auf Breitenlinien abgeſtimmt ſein, wenn nicht gerade hier die beiden Strebepfeiler vor der Fläche ſamt den beiden an den Ecken ſo kräftig kontraſtierten, daß ſie namentlich auch durch ihre weit über das Dach hinausſchnellenden ſpitzen Fialen, im Sinne der Stilentwicklung geſprochen, geradezu altertümlich anmuten.

Die Ausgleichung der Kontraſtelemente in der rechteckigen Langhausvorwand iſt völlig erſt gelungen beim Schaugiebel der Stadtkirche in Wimpfen am Berge. Allerdings iſt das Giebeldreieck von der Mitwirkung faſt ausgeſchaltet. Die Entſtehungszeit iſt annähernd feſtzulegen: 1491—93 baute man an der Weſtſeite.

Greift man zum Vergleich auf Gmünd zurück, ſo ergibt ſich als wichtigſtes, wie ſich die Proportionen immer mehr beruhigt haben. Die Verhältniſſe ſind gedehnter und ruhiger geworden. Der Bau tritt breit auseinander. Die Eckſtrebepfeiler mit ihrer geſchweiften Verdachung ziehen noch einmal nach den Seiten. Der Giebel darüber wahrt nicht mehr das gleichſeitige Dreieck Gmünds, ſondern endet mit einem ſtumpferen Winkel als 60°. In Gmünd wird von der Baſis her die Giebellinie in der Richtung nach oben empfunden: die ſeitlich darüber hinausſtoßenden Fialen der Strebepfeiler leiten den Blick. In Wimpfen wird der Giebel dem Bau aufgeſetzt. Man verfolgt ſein Profil von der Spitze her und gleitet herab über das konkave Strebedachprofil. Der Giebel als ungegliederte Fläche drückt herab auf die vielfach untergeteilte Rechteckfläche. Das trennende Geſimsband unter dem Giebeldreieck läßt keine Strebepfeiler darüber hinaus. Die ſich dazwiſchen ergebenden Flächenproportionen, die den Schiffen entſprechen, ſind ihres vertikalen Charakters entkleidet, dadurch, daß die Rundfenſter, die in Gmünd noch ganz hoch ſaßen, bis unter das Kaffgeſims hinabgedrückt ſind, und durch die Rotationsmotive ihrer Fiſchblaſenfüllung noch beſonders die Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen. Das einzelne ſeitliche Rechteckfeld mit dem Spitzbogenfenſter über der Roſe hat ein barockes Gepräge: Die Teilformen und die Mauer haben nichts mehr von anſteigender Bewegung. Offenes und Geſchloſſenes laſſen die Materie in ihrer Schwere zur Geltung kommen. Das Spitzbogenfenſter beſchwert mit ſeiner Proportion

die Rundöffnung darunter. Im Mittelfeld wird der Vertikalismus durch den die Mittelschiffsbreite ankündigenden Portalvorbau und die Brüstung des Balkons darüber, die ein paar weitere Horizontalen bringt, aufgehoben. Die Rose darüber ist zu reinerer Wirkung gediehen. Größer als die andern dominiert sie, wie es dem Mittelschiff zukommt. Das ist ein bedeutender Vorteil gegenüber Gmünd, wo der hochstoßende Portalwimperg nur ein schmales liegendes Rechteck für das Rosenfenster überließ, so daß es notwendig zusammenschrumpfen mußte.

In dem Vorbau liegen rechts und links verborgen die Wendeltreppen, die die Verbindung herstellen mit dem Balkon über dem Portal. Diese Ausnutzung der nur ästhetisch notwendigen Mauerflächen des Vorbaues ist architektonisch eine bei weitem bessere Lösung als bei der Frauenkirche in Nürnberg, wo die zum Michaelschörlein hinaufführenden Schnecken in Türmen enthalten sind, die sich in die Winkel von Westfront und Vorbau einstellen.

Die reinen Linienelemente des Schaugiebels sind auf ein Minimum beschränkt In Gmünd hatten sie noch den Hauptton und stützten den Rest gotischen Vertikaltriebs. Die schlanken Blendbögen im Giebelfeld und die geometrisch starre Zeichnung des Maßwerks sind Beweis hierfür. Ihre glasharte Sprödheit wird zur Geschmeidigkeit, wofür der krabbenbesetzte Kielbogen im Vorbau als Paradigma gelten mag. Die maßgerechten ausbalancierten Füllformen werden zu lebhaft rotierenden Sechsschneußen, von denen der eine nach innen quirlt, der andere zentrifugal wirbelt. Die Strebepfeiler in Gmünd schärfen sich nach vorn zu winkligem Grat. Jetzt werden sie wie breite Segel herausgelegt, mehr als konstruktiv bedingt wäre. Das geschieht einem breiteren Schattenschlag zuliebe. Die malerische Anschauung zieht den Schatten wieder ganz in Rechnung. Seine Fülle korrespondiert mit der Breitflächigkeit des ganzen Schaugiebels wie der einzelnen Teilabschnitte. Die großkehligen Fensterrahmungen fangen einen breiten Schatten, und die tiefe Höhlung des Portals ist ganz damit ausgefüllt. Seitlich an die Ecken des Vorbaues gerückt sind halbrunde Nischen, die den dafür bestimmten Statuen einen dunklen Hintergrund geben sollten. (In der geometrischen Frontansicht der Zeichnung kommt diese

Schattenwirkung nicht heraus.) Die kleinteiligen Nischensockel aber und die verschleiften Baldachine und verdoppelten Fialenkrönungen darüber verhüten eine starre Rechtwinkligkeit der Form des Vorbaues: die Fläche erscheint dem Auge sammetartig aufgerauht, wie mit dem Graniereisen.

Daß der kahle Giebel oben mit seiner lahmen Fensterverteilung, die den Kirchboden dürftig erhellen, gar so leblos darauf lastet, beeinträchtigt allerdings die Gesamtwirkung. Ob die Oeffnungen einen ursprünglichen Bestand geben, ist zu bezweifeln. Nur eine Untersuchung des Mauerwerks kann hierüber Klarheit schaffen. Die grobe Schwerfälligkeit der Giebelfläche will doch nicht recht zu der heiteren Belebung des unteren Rechtecks stimmen.

In Wimpfen reißt der kurze Faden der Schaugiebelentwicklung schon wieder ab. Es ist charakteristisch, daß man überhaupt nur etwas davon in Schwaben spüren konnte, das auch in der Malerei flächenhafte Breite bevorzugt. Uebersieht man die sondergotische Kirchenbaukunst in Norddeutschland (Westfalen), so wird man etwas Aehnliches vergeblich suchen: Die westliche Schauseite ist fast durchweg mit dem Turm verwachsen. In Obersachsen, das ein Reservoir vieler Einflüsse darstellt, gibt es hier und da schüchterne Ansätze, z. B. in Annaberg. Es läßt sich aber im allgemeinen sagen, daß hier die Herausarbeitung eines bildmäßigen Raumeindrucks so sehr in den Vordergrund tritt, daß alles andere dahinter verschwinden mußte. Zu der Zeit aber, als in Obersachsen die Sondergotik ihre eigenartigen Blüten entfaltete, war man in Süddeutschland schon durchaus „antikisch" gesinnt. Vielleicht ist es daher falsch, in Süddeutschland von einem Riß zu sprechen. Die Formen der Sondergotik werden allerdings nicht mehr angewandt. Allein man war bei einem Punkt der Entwicklung angelangt, der es der folgenden Generation ermöglichte, in neuem Geiste anzuschließen. Die Sondergotik hatte hier so weit vorgearbeitet, daß vor allem die Abtrennung des Giebeldreiecks von der Gesamtfläche im Schaugiebel unmittelbar übernommen werden konnte. Man hatte die Flächen entvertikalisiert, aber man zog nicht die Konsequenz, den quer gespannten Horizontalbändern jene Kraft und jenen Nachdruck zu verleihen, wie dies geschehen muß, wenn sie einen Ausdruck der Innenteilung bedeuten und im Sinne

von Gelenken interpretiert werden sollen. Die starken Richtungskontraste aber, die sich im Schaugiebel herausgebildet hatten, waren etwas, was auch die Renaissance in Deutschland nicht entbehren mochte, da sie sich hier von vorn herein barockmäßig gab. Schauseiten der Renaissancekirchen wie Liebenstein in Württemberg 1590 (Fritsch, Denkmäler deutscher Renaissance, Lieferung X, Tafel 1) sind dann unmittelbare Vorstufen für die Kirchen des Barocks, etwa die Konradskirche in Konstanz 1604—1608 (Vergl. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten 1908 II Tafel 2).

Die das Dreieck abtrennende Horizontale ist hier nicht mehr das Hauptgesims, sondern sie wird durchschnitten von den Fenstern. Erst darüber, in die Giebelfläche hinaufgetrieben von dem wieder sich regenden Vertikaldrang, sitzt das stärkste Gesims. Schließlich kann man auch die Bückeburger Hofkirche von 1613 noch anschließen. Das heißt nichts anderes, wie daß sich der Gedanke des deutschen Schaugiebels ungeachtet aller Wandlungen in den Formsystemen durch die Jahrhunderte erhält.

Kapitel III: Die Außenansicht

Die Raumform der Hallenkirche bedeutet für die Außenansicht einen völligen Fortfall des linearen Kräftespiels der Gotik, wie es sich im Strebewerk markierte. Statt dessen geht die Absicht auf Massenwirkung. Gegenüber dem Ansichtsreichtum im Raum größte Schlichtheit der Erscheinung. Da die Strebepfeiler ins Innere gezogen werden, bringen nur die Fenster Abwechselung in die ungegliederte Fläche. Ein ungeheures Holzgerüst wird über den Mauern hochgetrieben und zu einem einheitlichen, die drei Schiffe umspannenden Dach eingedeckt. Die Wucht des breit gelagerten Unterbaues wird noch übertönt von dem riesenhaften Dach. Man hat gerade an den großen Dächern Anstoß genommen, und in der Tat geben sie über die innere Gliederung keinerlei Aufklärung. Allein man wollte dies auch gar nicht. Ein solcher Anblick dürfte nicht störend empfunden worden sein, da die Verundeutlichung bestimmter Abgrenzungen ebenso wie die Verschleierung des konstruktiven Apparates zum Wesen dieses Stiles gehörte.

Man unterſtrich den Eindruck des Breiten und Einförmigen ſchon durch die Art, wie die Kirchen dem Stadtplan eingefügt wurden. Die Gotik hatte es geliebt, ſchmale Gaſſen ſchnurgerade gegen die Doppelturmfront oder die Querſchiffe laufen zu laſſen. Jetzt neigt man dazu, eine Breitſeite der Kirche gegen einen offenen Platz zu ſchieben. Dadurch erſt kommt die unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit des von Fenſter zu Fenſter wechſelnden Fiſchblaſenwerks zur Geltung. Das Ende des 15. Jahrhunderts brachte dann ſogar die Durchſetzung dieſer Füllformen mit Kreuzblumen, ein Beweis, wie ſehr auf eine Betrachtung von außen gerechnet wurde. Das Hauptbeiſpiel iſt Nördlingen, St. Georg, die Nordſeite gegen den Platz kehrend. Auch Gmünd, Heiligkreuzkirche, Bonn, Pfarrkirche, Amberg, Martinskirche, Neuötting, St. Nikolaus, Heilbronn, Kilianskirche, Pirna, Marienkirche, können genannt werden.

Dieſe Lage an einem Platz iſt indeſſen ein unendlicher Unterſchied gegen die Freilegungsunternehmungen des 19. Jahrhunderts, da Chor und Weſtfront in die Häuſerzeile eingebunden blieben (Neuötting) oder die Kirche mit den dem Platz abgewandten Seiten völlig mit Häuſergruppen verwuchs (Nördlingen). Der Begriff des iſolierten Baudenkmals war dem ſtilſicheren Empfinden noch unbekannt.

Im Geſamtumriß der Stadt aber bedeutet die Wucht des Daches mit ſeiner lang durchlaufenden Horizontale einen völlig neuen Akzent. Man hat bisher dieſen Eindruck völlig außer acht gelaſſen gegenüber dem der Türme, die auch in dieſer Zeit auf das Stadtganze berechnet waren. In das Stachelige, Spitzige ihrer Geſamterſcheinung kam der fremde Klang der breiten Endigung des Kirchendachs. Statt der aufſtrebenden Zacken die gelagerte Maſſe. Man pflegt dieſe äußere Erſcheinungsform der ſondergotiſchen Kirchen mit einem abfälligen Urteil abzutun. Allein ſie müſſen gerade durch ihr reſtlos ungotiſches Weſen einem zeitgenöſſiſchen Auge als ungeheuerliche Leiſtung erſchienen ſein. Noch heute läßt ſich in einzelnen Städten der Eindruck ermeſſen. Man hat durchaus nicht immer nur auf die in gewaltige Höhe getriebenen Türme Wert gelegt, wie Dehio meint. (Kirchl. Bauk. II 330 f.)

In Landshut etwa verengt ſich die Altſtadt, eine einzige beckenartige Straße an beiden Enden, wo dann auf der einen Seite

St. Martin, auf der anderen Seite die Spitalkirche wie Riegel vorgeschoben zu sein scheinen, die in machtvoll großen Horizontalen über die welligen Giebeldächer der Renaissancehäuser hinstreichen. Ein ähnlicher Zusammenklang begegnet in Ingolstadt, wo der Gegensatz der schweren Horizontale des Daches zu dem undulierenden Giebelschwung der Häuserzeile noch stärker hervortritt, weil die Kirche auf höherem Terrain liegt. Bei steigendem Gelände wird die Massenwirkung gern dadurch erhöht, daß man die Kirche über die Stadt hinaufschiebt. Annaberg und Schneeberg i. Sa., Neuötting in Bayern, sämtlich Kirchen, bei denen die Bedeutung des Turms nur eine durchaus untergeordnete Rolle spielt.

Der große Masseneindruck hat den Zeitgenossen am meisten imponiert. Ein Zeugnis des 16. Jahrhunderts liegt in dem Carmen heroicum Michael Barth († 1584) über Annaberg vor, wo das Kirchenäußere charakterisiert wird:

Circuitu exterius vasta et spectabile mole est.

Ebenso war schon am Ende des 15. Jahrhunderts der Größeneindruck maßgebend bei dem Urteil des Chronisten Felix Faber über das Ulmer Münster: — — daher vor Alters unser Münster des Straßburgers Jutteral genannt worden.

Am reinsten aber gibt sich heute noch der Eindruck in Dinkelsbühl, wo das ganze Stadtbild spätmittelalterliches Gepräge gewahrt hat. Wandert man zum Wörnitztor hinaus, so wirkt der mächtige Kubus der Kirche in seiner ganzen Wucht durch den Gegensatz des kleinen Gewimmels der spitzen Giebel und Türme.

Die Sachlage ändert sich, wenn nur ein sondergotischer Chor einem niedrigeren und schmäleren Langhaus aus romanischer oder gotischer Zeit angeschlossen ist.

Nürnberg, Sebaldus- und Lorenzkirche; Schwäbisch-Hall, das Langhaus auch schon als Halle aufgeführt, Salzburg, Franziskanerkirche, Lippstadt, Marienkirche.

In der Tat, es soll nicht geleugnet werden, die Massen fallen bedenklich auseinander. (Vergl. Dehio über die Lorenzkirche in Nürnberg, Handbuch III.)

Allein man muß die Chorpartien isoliert betrachten, um auch hier das Neue der Erscheinung zu würdigen. Ihr erster Eindruck ist der einer wuchtigen Massigkeit, einer beruhigten bildmäßigen

Erſcheinungsform, die den Teilflächen zu ihrem Recht verhilft. Denkt man zurück an die gotiſchen Choranſichten, ſo wird man die Zerklüftung in ein unüberſehbares Gewirr von Pfeilern und Strebebögen als Haupteindruck bezeichnen müſſen. Die hohe Stelzung des gotiſchen Raumes verlangte konſtruktiv dies Stützgerüſt, um die Schubkräfte ſeitlich abzuführen. Für die Bewegungsvorſtellung der Gotik dienen die Strebepfeiler mit ihrem energiſchen Aufwärts dazu, den Steilraum hochzureißen. Mit der neuen Raumform der Halle war die Möglichkeit gegeben, die Zerriſſenheit und unruhige Verzettelung der gotiſchen Choranſicht zu überwinden, indem der Umgang nicht mehr aus dem höheren Chor hervorſtößt, ſondern als Fortſetzung der Seitenſchiffe den Raum umflutet. Man kann nicht von einer Silhouette der gotiſchen Chorform reden, da hier alles zerſplitterte in einzelne lineare Werte, die ſich überſchnitten und verwirrten. Jetzt erſt wird es möglich, einen einheitlichen Umriß herauszuziehen, der die breite Fülle des Ganzen noch gewichtiger macht. Der Eindruck der reduzierten Bewegung herrſcht. Der rhythmiſche Vertikaldrang wird durch bildmäßige Flächenwerte erſetzt. Gehaltenheit in der Stimmung des Ganzen, ja Schwerfälligkeit, aber von vierſchrötiger Geſundheit. Wirkſam vor allem ſind die Proportionen der Zweigeſchoſſigkeit. Kapellen, die früher Einzelwerte darſtellten, und zwiſchen den Strebepfeilern iſoliert hochgingen, ſind jetzt in ihrer Geſamtheit zu faſſen, da ſie im Grundriß nicht mehr dreiſeitig vorſpringen, ſondern den Raum zwiſchen den Strebepfeilern füllen und im Aufriß ſich nicht mehr zu ſteilen Satteldächern aufſpitzen, ſondern als flache Pultdächer die Horizontalwirkung unterſtützen. Ueber den Mauern laſtet das Dach, das, ein koloſſaler Sattel, Chor und Chorumgang überſpannend, beide Seiten und die Teilflächen des Chorſchluſſes in einem Scheitelgrat zuſammenführt.

Die Klärung zu vereinfachter Erſcheinung der Choranſicht ſetzt wieder zunächſt in Gmünd ein (Nordoſt-Portal, datiert 1351). Die Geſamtproportionen ſind ſogleich in die breiten und laſtenden umgeſetzt. Stark ſprechen noch die Strebepfeiler, die in ſchlanke Fialen aufgipfeln. Man fühlt noch intenſiven Vertikaldrang in den Mauern und arbeitet dem mit allen Mitteln entgegen. Ueber den Kapellen und am Dachanſatz laufen kräftige horizontale Galerien

hin, und in den oberen Teilflächen wird der Stoß der Spitzbogen gehemmt durch eine darüber im Flachbogen geführte Laubdekoration.

Es ist charakteristisch für die Frühzeit der Sondergotik, daß man solche starke Mittel anwenden zu müssen glaubte. Später hat man darauf verzichtet. Ein ganzes Jahrhundert allerdings trennt den Bau, der das in Gmünd begonnene fortsetzt. Der neue Chor der Lorenzkirche in Nürnberg 1439—72, begnügt sich damit, die Zweigeschossigkeit energisch vorzutragen, ohne die Horizontalen noch formal besonders auszudeuten. Die vertikale Bewegung ist zurückgedämmt. Keine Fiale springt von dem oberen Abschluß der Strebepfeiler mehr hoch, und die Dachlinie legt sich als einheitliche Horizontale darüber. Anstatt der Laubbögen über den Fenstern in Gmünd hängt hier eine Krabbenkette über dem Spitzbogen mit einer kleinen Kreuzblume in der Mitte, im ganzen ohne jede Vertikaltendenz (Tafel 15).

Man kann aber noch weiter gehen in der Stillung der einzelnen Flächen, und in dieser Beziehung der ruhigen optischen Erscheinung hat der Chor der Michaelskirche in Schwäbisch-Hall das Möglichste erreicht. Sein Bau fällt wieder bald ein halbes Jahrhundert nach der Lorenzkirche 1495—1525. Im Dachansatz die durchlaufende Horizontale. Aber auch die zwischengelagerten Kapellen liefern eine einzige Horizontale, indem ihre Verdachungen die Strebepfeiler umschließen. Die Fenster im zweiten Geschoß ohne Dekoration ruhig mit den Flächen kontrastierend. Man traut ihnen nicht mehr zu, daß sie die Fläche zerschlitzen. Die Kapellen gruppieren die Fenster paarweise. Die Akzentverteilung betont somit entschieden die unteren Partien.

Mit diesen entwicklungsgeschichtlichen Differenzen sind die Stilunterschiede zwischen Michaels- und Lorenzkirche noch nicht sämtlich erschöpft. Zu den zeitlichen Unterschieden kommen die Merkmale des Rassenstils, hier des Schwäbischen, dort des Fränkischen. Die stärkere Brechung des siebenseitigen Umgangs, des Polygons von größerer Seitenzahl in Nürnberg gegenüber nur fünf Seiten am Chorschluß in Hall muß hierunter begriffen werden. Allerdings entwicklungsgeschichtlich sicher übernommen von Gmünd, aber doch charakteristisch, weil man noch ein Jahrhundert später darnach griff. Denn dadurch läßt sich erkennen, daß der Grund der An-

wendung in den beiden Fällen nicht mehr derſelbe war. Es war in Gmünd ein gotiſcher Reſt, ein Archaismus, während es in Nürnberg zu der enger akzentuierenden Grundanſchauung gehört, die die betonten Werte häuft. Wichtig werden nämlich die daraus gezogenen Konſequenzen, ein bei beiden durchaus verſchiedenes Verhältnis von Offenem und Geſchloſſenem. Im Obergeſchoß der fränkiſchen Kirche verdrängen möglichſt breite Fenſter jede ſtille Mauerwand, und die Strebepfeiler ſtehen grätig dazwiſchen, während in Schwaben, worin dann Gmünd und Hall übereinſtimmen, die glatte Mauerfläche das Fenſter im Obergeſchoß breit und machtvoll umſchließt. Nimmt man alſo das Winklige des Grundriſſes als fränkiſches Charakteriſtikum, ſo ſchließt daran als weiteres Kennzeichen das Scharfe und Zugeſpitzte harter Begegnungen. Wie beim Dachanſatz der Lorenzkirche das Faltdach der Strebepfeiler hart und eckig gegen das Dach ſtößt, wo es am empfindlichſten iſt, nämlich wo die Teilflächen zuſammengeſchweißt ſind, das hätte man in Schwaben vermieden.

Hier läuft die geſchweifte Verdachung oben breit aus, um dort zu ſtützen, wo das Dach knickt. Die Freude an der ſtillen Fläche geht ſoweit, daß man, um ihre Wirkung nicht zu beeinträchtigen, auf alle Dekoration verzichtet. Die breitflächige ſchwäbiſche Stille gegenüber der ausdrucksſtärkeren, lebhafteren, immer noch ſtoßfreudigen fränkiſchen Bewegtheit, wozu noch die kräftigen maleriſchen Licht- und Schatteneffekte kommen. Der fadendünne Schattenſtrich dort, wo ſich das Dach herüberſchiebt, hat in Schwaben ſeinen Platz. In Franken braucht man den ſchweren kräftigen Schattenſtreifen.

Auf Grund der Feſtſtellung dieſer Unterſchiede zwiſchen Schwaben und Franken iſt es möglich, hier den Chorbau der Pfarrkirche von Bozen einzuſchalten. Der Chor ſchließt dreiſeitig. Jede der breiten Seiten wird durch einen mittleren Strebepfeiler in zwei ſchmale Kompartimente zerlegt. Darin ſitzen die Fenſter ſchmal und hoch, da keine Kapellen zwiſchen die Pfeiler gebettet ſind. Es wäre aber ein Irrtum, zu meinen, daß hieraus eine ſtarke Vertikalwirkung reſultiere, denn der gerade entgegengeſetzte Eindruck iſt mit allen Mitteln erſtrebt. Die glattwandigen Mauern, deren Breite das Fenſter nur etwa ein Drittel einnimmt, bewahren ſo ſehr den

Phot. R. Meßbildanstalt, Berlin

Nürnberg. Chor der St. Lorenzkirche

Phot. Sus. Homann, Darmstadt

Schwäbisch-Hall. Chor der St. Michaelskirche

Charakter der Ruhe, daß es kaum der flach gespannten Laubbögen, die von Gmünd stammen, bedürfte, um den Hochstoß der Spitzbogenfenster abzufangen. Eine horizontale Galerie, die die Fialen der Strebepfeiler im Riesen überschneidet und deren Brüstungsmotiv wieder mit Gmünd übereinstimmt, ebnet am Dachansatz alles gleichmäßig ein. Entscheidend aber ist, daß schließlich garnicht der einzelne Schmalabschnitt mit seinem Fenster gesehen wird, sondern je zwei Abschnitte als Einheit zusammengenommen werden, wie es durch den Grundriß bedingt ist und auch in den Faltungen des Dachkolosses zum Ausdruck kommt.

Um diese Zuweisung der Bozener Pfarrkirche an die schwäbische Gruppe weiter zu erhärten, lassen sich einige Urkunden verwenden, die einen schwäbischen Baumeister nennen. Am 4. Oktober 1382 wird ein Meister Martin Schiche, Steinmetz von Augsburg, als Zeuge erwähnt, der dann 1420 als Parlierer im Bozener Spital verzeichnet ist.

Vom übrigen Süddeutschland sondert sich, bedingt durch das räumliche Ausdrucksverlangen die Gruppe der bayerischen Hallenkirchen auch im Außenbau. Von Gmünd her muß man messen, um ihnen historisch gerecht zu werden, da sie durchweg der Frühzeit des 15. Jahrhunderts angehören. Fast alle sind Bauten Hans Stethaimers, der zuerst in Alt-Bayern die gotische Tradition durchbrach. Die Heiliggeist-Spitalkirche in Landshut (begonnen 1407) charakterisiert sich als Frühbeispiel. Im ganzen eine Hochproportion, das Dach kaum schon als lastend empfunden. Das Chorpolygon mit schmalen Hochfeldern. Gotisch schlanke Fenster und schmale Strebepfeiler häufen sich zu wirksamem Vertikalismus. Der breite Fries aber oberhalb der Strebepfeiler mit lebhaftem Maßwerkmuster bringt indes schon ein kräftiges Gegengewicht..

St. Jakob in Straubing bedeutet dann schon den völligen Sieg der Sondergotik. (1418 begonnen, da ein Gemälde mit diesem Datum in einer Chorkapelle erhalten ist. Vergl. Hanfstängl, Hans Stethaimer, S. 13 und 15.) Nicht nur am Chor, am ganzen Langhaus ist die Zweigeschossigkeit durchgeführt. Man muß auf Gmünd zum Vergleich zurückgreifen, um die entwicklungsgeschichtliche Stellung zu kennzeichnen. Und nun vergleiche man Proportion um Proportion, wie alles ins Massige umgesetzt wird.

Die Breitfenſter der Kapellen ſetzen in Gmünd noch das ganze Mauerfeld aus. In der Strebebogenmauer dazwiſchen wird doch noch ein Vertikaldrang verſpürt. In Straubing ſind die Fenſter noch weiter und weniger hoch, gleichwohl noch eingeſchloſſen von Mauerſtreifen. Ein horizontales Geſims führt über den Fenſterſcheiteln hin. Der Mauerſtreifen genügt, um den Sieg des Horizontalismus zu markieren. In Gmünd, wo jede Seite des Polygons doch noch ein Hochformat aufwies, war die Horizontalgalerie durchaus nötig, den Vertikalismus zu dämpfen. In Straubing kann ſie ruhig fehlen. Die Fenſter der oberen Reihe bewahren allerdings noch gotiſche Proportionen. Man ſpürt aber nichts mehr von mauerſprengendem Hochdrang in ihnen. Kein Halbkreisbogen darüber wie in Gmünd ſucht ihre Stoßkraft zu hemmen. Vielmehr zeigt ſich ſchon in der Maßwerkbildung, die den Halbkreis als führende Form in den Spitzbogen ſpannt, die Stillung des Vertikalismus. Die kapellentrennenden Strebepfeiler ſind frei von Fialen. Sie wirken wie mächtige Schiffsſteuer. Ihre abſatzweiſe Verjüngung vollzieht ſich in konkav geführten Linien.

St. Jakob in Waſſerburg könnte als Rückſchritt erſcheinen, weil es die Zweigeſchoſſigkeit nicht hat. (1445 erfolgt der Chorbau durch Stephan Krumbenauer. Hanfſtängl, a. a. O. S. 13.) Alles jedoch geht auf Maſſenwirkung, und von der Landshuter Spitalkirche über Straubing zu Waſſerburg ſteigert ſich die Volumenempfindung von Fall zu Fall. Die Proportionen ſind noch ſchwerer und geſättigter. Alles Gotiſche iſt völlig umgewertet. Entſcheidend ſind die Verhältniſſe, die alle Form ins Breite umſetzen. Das mächtige, laſtende Dach und die Chormauern darunter mit dem breiten abgetrennten wagrechten Streifen. Entſcheidend iſt das Verhältnis von Offenem und Geſchloſſenem. Der Grundriß gibt ſieben Seiten im Chor, von denen jede zweite nur die Hälfte der Breite mißt. Das ſind die Außenflächen der Strebepfeiler. Ihre Breite entſpricht der Breite des Fenſters, das von beiden Seiten mit Mauerſtreifen umſchloſſen wird. Breite der beiden Mauerſtreifen zuſammen und Breite des Fenſters ſind annähernd identiſch. Die geſchloſſene Mauer überwiegt ſo bei weitem. Eine große Maſſenform, nicht die ſiebenfache Brechung des Polygons wird unmittelbar aufgefaßt. Die Spitzbogenfenſter entbehren gänzlich der goti-

Phot. K. Generalkonservatorium, München

Amberg. St. Martin

Phot. K. Meßbildanstalt, Berlin

Münster i. W. Lambertikirche

ſchen Vertikalkraft. Dicht über ihnen läuft ein ſchmales Horizontalgeſims unbeirrt herum. Im Dach hat man vermieden durch vielfache Faltung, wie ſie den ſieben Mauerfeldern entſprechen würde, aufſtrebende Grate zu erhalten. Das Stilgefühl geht auf die Schwere. Dreiſeitig nur iſt das Dach gebrochen. Die Grate laufen über den Strebepfeilern und gabeln ſich erſt ganz unten, um die Verbindung mit den Kanten der ſchmalen Mauerfelder zu gewinnen. Der Verzicht auf jede Dekoration verſtärkt nur den kubiſchen Eindruck. Dieſe geſchloſſenen Chorformen ſind ſicher im Bilde der Sondergotik die derbſten, aber plaſtiſch auch am ſtärkſten durchempfunden.

Als wichtiges Spezimen aber eines rein ſondergotiſchen Außenbaus in Süddeutſchland muß noch die Martinskirche in Amberg genannt werden (Tafel 16). Der Charakter der breitgelagerten Maſſe macht ſich mit allem Nachdruck geltend. Dagegen kommt der Turm nicht auf, der ſich, im erſten Weſtjoch eingebaut, mühſam dem Dachkoloß entringt. Lauter Horizontalen, Linien der Schwere, betonen immer wieder das Nichtemporſtrebenwollen. Dazu die eindrückliche Abfolge horizontaler Schichten. Bei der durchgehenden Anordnung der ſpitzbogigen Fenſter in zwei Geſchoſſen drücken die oberen ſchlankeren auf die unteren kurzen und breiten, die den Kapellen unter den Emporen Licht bringen. Durchlaufende Geſimſe unter den Fenſtern. So kommt es, daß über einen ſchmalen Sockel eine breitere Zone mit den unteren Fenſtern, dann die noch breitere der oberen Fenſter geſchichtet und ſchließlich noch das Dach darüber gepackt wird, d. h. jedesmal laſtet ein breiterer oberer Horizontalabſchnitt über einem ſchmäleren unteren. Es iſt die äußerſte Umſtiliſierung der Gotik, die nur vertikal gliedern wollte und durch Zerteilung der Maſſe den Eindruck der Schwere vermied.

Die Raumform in Nordweſt-Deutſchland, die den Chor nicht zur Erhöhung der Raumwirkung benutzte, ſondern als einen Raumteil, eine Ausbuchtung dem ſaalmäßigen Hauptraum anhängte, konnte in der Außenanſicht des Chors unmöglich auf Maſſenwirkung zielen. Indeſſen kommt auch in Weſtfalen das eine große Satteldach über dem Langhaus mit dem 15. Jahrhundert in Aufnahme. Zwar zeigt die Lambertikirche in Münſter heute die Dachanordnung des einen niederen Satteldachs über dem Mittelſchiff und der iſolierten Querdächer über den Seitenſchiffen, aber das iſt nur

eine Idee des 19. Jahrhunderts. Merian und noch Schimmel zeigen, daß urſprünglich die drei Schiffe gemeinſam eingedeckt waren. Mit dem Fortfall dieſes Daches iſt nun nicht wie dies in Süddeutſchland geſchehen wäre, alle Wirkung vernichtet; denn der künſtleriſche Ausdruck wird nicht in der Großformigkeit eines Maſſenbaues und eines hohen Daches geſucht, ſondern in der Auflöſung in Kleinformen (Tafel 16).

Der polygonale Chorſchluß ohne hallenmäßigen Umgang bedingt die Schmalfelder der äußeren Einteilung. Vortretende Chorkapellen fehlen, mithin auch die Zweigeſchoſſigkeit im Aufbau. Darin ſtimmen alle überein: die Soeſter Wieſenkirche, St. Ludger und St. Lambert in Münſter und die Reinoldikirche in Dortmund. Die drei erſten dämpfen den Vertikalſchuß der einzelnen Hochfelder durch eine kräftige Dachgalerie, die Wieſenkirche (1331 begonnen ſ. Lübke, Die mittelalterliche Kunſt in Weſtfalen 1853 S. 263, doch könnte die Inſchrift auch 1314 oder 1343 bedeuten) mit richtungsindifferenten Maßwerkfüllungen, die beiden anderen aus dem 15. Jahrhundert mit Fiſchblaſenformen von ausgeſprochenem Horizontalcharakter. Die allzu ſchlanken Fenſter werden in der Höhe reduziert. Lichte Weite und lichte Höhe verhalten ſich bei Soeſt, Wieſenkirche, beg. 1331, wie ca. 1 : 8½. Münſter, St. Ludger, um 1400, wie ca. 1 : 7. Dortmund, Reinoldikirche, Chor 1421 bis 1450, wie ca. 1 : 5. Lippſtadt, Marienkirche, Chor 1478—1506, wie ca. 1 : 4½.

Die Reduktion des Vertikalismus in den Teilflächen wird nicht wie etwa in Schwaben durch eine beſondere Freude an der glatten Mauerfläche gefördert. Flächenhaftigkeit iſt allerdings auch hier die letzte Anſchauungsform, aber mit dem Unterſchied, daß auch in ihr wieder kleinförmige Belebung geſucht wird. Wenn es einmal geſchieht, daß man der äußeren Dekoration größere Sorgfalt angedeihen läßt, ſo muß man darauf ſehen, wie alles verdünnt und verfeinert, und der Geſamtfläche angeglichen wird. Die Lambertikirche in Münſter iſt hier das bezeichnende Beiſpiel. In Süddeutſchland wird der rechteckig hervorſtoßende Strebepfeiler in ſeiner plaſtiſchen Schärfe gewahrt bis zum Dachrand. Statt deſſen verflachen und verdünnen ſich die Strebepfeiler der Lambertikirche zu feinen ſchlanken Fialen. Die eine große Form des Pfeilers wird nicht ge-

noſſen, er wird in Abteilungen zerlegt durch kielbogig geſchloſſene Blendarkaturen. Dieſe Verkleidung der Strebepfeiler findet eine direkte Fortſetzung in Thüringen und Oberſachſen, wo ein gleiches Gefühl ſtilbildend wirkt.

Die maleriſch reiche Erſcheinung der Lambertikirche wird beſtimmt durch dieſe Untergliederung der Pfeiler ſamt den krabbenbeſetzten Kielbogen, die wie feſtliche Girlanden um die Fenſter liegen, die mit den Halbfialen und der Blendarkatur darüber zuſammengenommen werden müſſen und als letzte, der Fläche angeglichene Umbildungen gotiſcher Wimperge zu gelten haben. Die flimmernde Brillanz des Maßwerks fügt ſich dieſer kleinförmigen Flächenbewegung wirkſam ein, die als ſpezifiſch norddeutſch angeſprochen werden darf. Im Sinne des Stiles ſteigert ſich der Reichtum nach der Höhe zu. Eine Dachgalerie hält die überquellende Pracht kraftvoll zuſammen.

Wichtig iſt die Datierung dieſes Hauptbaues der weſtfäliſchen Sondergotik. Lübke glaubte im weſentlichen die Spätzeit des 14. Jahrhunderts dafür annehmen zu müſſen und ordnet die Lambertikirche ſeinem Buch noch vor der Soeſter Wieſenkirche ein, während doch gerade hier die Vorausſetzungen für die Stadtkirche in Münſter liegen. Man vergleiche etwa die Reduktion der Bewegung des Portals am Südchor der Lambertikirche gegenüber dem Südportal der Wieſenkirche. Man wird nicht fehl gehen, wenn man den Chor in der Hauptanlage um 1400, ſeinen Ausbau in die erſten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, das Langhaus aber in die Mitte des 15. Jahrhunderts hinunterrückt. Für Einzelformen, wie das Fenſtermaßwerk, kann der Nachweis beſtimmter geführt werden. Da dieſe Formen der übrigen Dekoration durchaus nicht heterogen ſind, liegt kein Grund vor für die Annahme, daß ſie ſpäter eingeſetzt ſeien.

Ganz allgemein läßt ſich vom Maßwerk des 14. Jahrhunderts ſagen, daß über den unterteilenden Spitzbögen anſtatt einer Kreisform ſich ein ſphäriſches Dreieck oder Viereck einſtellt, das ſich mit einer Spitze tief zwiſchen die unterteilenden Bogen ſenkt, während die obere Hälfte ſich der Kurvatur des Fenſterbogens anlegt. Der Vertikaltendenz alſo wird begegnet. (Südportal Wieſenkirche, Soeſt.) Das ſphäriſche Viereck iſt angefüllt mit vier Drei-

päſſen, alle ſpitzwinklig und hart nebeneinander. Dagegen verwandelt ein Chorfenſter der Reinoldikirche in Dortmund (1421 bis 1450) die harte Balance der Teilformen in einen einheitlichen Schwung. Lauter undulierende Linien, die zu Fiſchblaſen zuſammengehen. Alles gerät in ſchwingende Bewegung. Statt der kleinen Kreiſe, die als Zwickelfüllung in Soeſt dienten, jetzt ſelbſt der Zwickel in eine Fiſchblaſe verwandelt. Die großen Einteilungen aber ſind noch gewahrt.

Mit der Ludgerikirche treten um 1400 neue Formen auf, die die Führung übernehmen. Für die Maßwerkfüllungen wird ein oberes ſphäriſches Dreieck abgetrennt, wie es ſich durch Zirkelſchlag um die Spitze des Bogens ergibt. Damit iſt die Möglichkeit gegeben, die Füllformen für ſich zu behandeln, nicht mehr mit Rückſicht auf das Stabwerk darunter. Die Vertikaltendenz des Spitzbogenfenſters wird nicht mehr empfunden. Aus jeder Ecke des oberen Kompartiments quellen zwei Fiſchblaſen, die ſich nach der Mitte zu ſternförmig zuſammenlegen. Die nächſte Stufe gibt das Fenſter über dem Nordportal der Wieſenkirche in Soeſt. Es muß gleichzeitig mit der unvollendeten Weſtfront entſtanden ſein, die erſt 1439 begonnen wurde. Der Fortſchritt beſteht darin, daß die Iſolierung der Formen des oberen Kompartiments weiter getrieben iſt. Von einem Mittelpunkt gehen zentrifugal Fiſchblaſen aus, die nicht mehr gegen die Ecken, ſondern gegen die Mitten der Dreieckſeiten ſtoßen. Kleine Dreipäſſe füllen die Ecken. Dieſe letzten ſpröden Formen ſind künſtleriſch erſt bewältigt bei den Fenſtern der Lambertikirche, d. h. im Sinne der Stilentwicklung, ſie werden in den einheitlichen Schwung einbezogen. Die Formen wechſeln in zentrifugaler und zentripetaler Anordnung. Vor 1450 können ſie nicht entſtanden ſein.

Eine Umſchau nach weiterer Tätigkeit der Lamberti-Bauhütte führt nach Liesborn. An dieſer Kloſterkirche nämlich ſind die gleichen ziervollen Maßwerke zu finden. Die Kirche wurde 1301 begonnen, aber erſt 1465 nach langer Unterbrechung vollendet. Damit iſt auch ein terminus ante quem für den Bau der Lambertikirche in Münſter gefunden.

Der Höhepunkt in der Erfindung dieſer Füllformen iſt jetzt erreicht. Spätere Bildungen verzichten auf die Sackung und iſolieren

Obere Reihe: 1. Soest, Wiesenkirche, Südportal um 1350 — 2. Dortmund, Reinoldikirche, Chor 1421—50 — 3. Münster, Lambertikirche, Chor um 1430 — 4. Lippstadt, Marienkirche, Chor 1478—1506

Untere Reihe: 1. Münster, Ludgerikirche, Chor um 1400 — 2. Soest, Wiesenkirche, Nordportal um 1440 — 3. Münster, Lambertikirche, Langhaus um 1450

nicht mehr ein oberes Dreieck zur kunſtvollen Maßwerkfüllung. — Schon am Chor der Lambertikirche gibt es Formen, die dieſe Wandlung ahnen laſſen. Die untere Baſislinie des ſphäriſchen Dreiecks verläuft nicht mehr in eins, ſondern wird geknickt. (Die Dreiteiligkeit des Stabwerks gegenüber der Vierteiligkeit der breiteren Langhausfenſter darf nicht unberückſichtigt bleiben, denn ſie wirkt nicht in gleichem Maße paſſiv.) Weiterhin werden aus dem Reichtum der Formen wenige ausgeſucht, die zu einheitlicher Verbindung mit dem Stabwerk geeignet ſind. Der Chor der Marienkirche in Lippſtadt 1478—1506 liefert die Beiſpiele. Als dekoratives Linienſpiel wird die Vertikalerſtreckung empfunden, nicht mehr als Kraftſtrahl, der von unten her die Fenſterform in die Mauer ſchlitzt.

Für die Formanſchauung der Sondergotik überhaupt aber bedeutet dieſer Chorbau der Marienkirche in Lippſtadt doch erheblich mehr. Hier iſt man ganz ſpät zu der Raumform mit hallenmäßigem Chorumgang gelangt. Eine Vereinheitlichung der Formgebung für ganz Deutſchland iſt damit angeſtrebt. Paarweis gruppierte Fenſter im Unterbau und ein einheitliches Satteldach, das ſind dieſelben Formgedanken wie im übrigen Deutſchland. Allerdings fehlen die vortretenden Kapellen und damit die Zweigeſchoſſigkeit. Die flächenhafte Grundanſchauung hätte auch nie dazu kommen können, dieſe dem plaſtiſch-räumlichen Gefühl entgegenkommenden Bauteile auszugeſtalten und in entſprechende Werte umzuſetzen.

Anmerkungen

Einleitung

Zu S. 13.

Ueber den Streit der Nationen vergl. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1901, II, S. 1.

Zu S. 14 oben.

Die heute übliche Bezeichnung „romanisch" fehlt bei Reider. Der Terminus wurde von Arcisse de Caumont, Essai sur l'architecture réligieuse du moyen âge 1825. S. 14 eingeführt.

Schon Schlegel a. a. O. S. 202 f. spricht andeutend von einer „ersten gräzisierenden Epoche der Gothik".

Zu S. 15.

Eine ausführliche Kritik der einschlägigen Literatur von Kugler, Schnaase, Lübke, Dohme, Lotz, Otte und Göller findet sich bei E. Haenel, Spätgotik und Renaissance. S. 1 ff.

Zu S. 15 unten.

H. Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Berichte d. K. Preuß. Akad. der Wissensch. 1912. S. 572 ff.

Zu S. 16.

Trotzdem Dehio den völkerpsychologischen Faktor am Wesen der Gotik für wenig beteiligt hält (Ki.-Bauk. II, S. 17), gibt er doch zu, daß „den Franzosen, d. i. einem gemischten, aber die Mischung doch schon zu ganz bestimmten Charakterzügen verdichtenden Stamme, die Formulierung zuerst gelingen konnte" (a. a. O. S. 18).

Zu S. 16 unten.

Vergl. C. Enlart, Origine anglaise du style flamboyant. Bulletin monumental 1910. S. 147. Reste la question de savoir si les maîtres français auraient pu créer un art voisin du style flamboyant sans les exemples anglais. C'est une question si purement théorique qu'elle me semble à la fois insoluble et dénue d'intérêt.

Zu S. 18 oben.

Vergl. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. S. 223. „Spätgotisch" ist ein ungeschickter Name, als ob es sich um einen Stil in seiner Entartung oder Erschlaffung bei diesem Geschmack handelte. Es sind uralte Eigentümlichkeiten des germanischen Formgefühls, die hier genannt wurden. In gewissem Sinne ist dieser spätgotische Stil der deutsche Stil überhaupt.

Zu S. 19.

Auch bei C. Enlart, Le style flamboyant S. 32 heißt es: Tributaire de la France aux deux siècles précédents l'Allemagne devient originale au XVe siècle.

Zu S. 19 unten.

Dehio hat in der kirchlichen Baukunſt des Abendlandes Bd. II die erſten Epochen der Gotik auf deutſchem Boden vortrefflich eingeteilt in Rezeption und Aſſimilation, ſo wenig er der ſpäteren Entwicklung gerecht geworden iſt.

Zu S. 20.

Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunſt des Abendlandes II, 362.

Zu S. 20.

Deri, Das Rollwerk in der deutſchen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts 1905, S. 13 und 55.

Erſter Teil

Kapitel I: Bewegung

Zu S. 24 oben.

Vergl. Dehio und v. Bezold, Ki.-Bauk. II. 320: „Unverträglich mit dem Weſen der Hallenkirche iſt der kreuzförmige Grundriß. Der Verzicht auf denſelben war nur ein Moment mehr in der Reihe von Abſchwächungen des Rhythmiſchen, die bei der Hallenanlage unvermeidlich, aber auch für den Baugeiſt der Spätzeit überhaupt bezeichnend ſind."

Zu S. 25. Begründung der Querſchiffloſigkeit.

Wenn in der vorliegenden Abhandlung, die ſich in dieſem Punkt ihrer Subjektivität durchaus bewußt iſt, das Schwergewicht auf den äſthetiſch-pſychologiſchen Faktor bei der Wandlung aller Formen gelegt wird, ſo geſchieht es doch aus der Anſchauung heraus, daß die für die Anfänge der Kunſt verbindlichen Geſetze auch in aller Stilentwicklung nicht ganz ihre Bedeutung verlieren. Vergl. Mach, Erkenntnis und Irrtum 1905, S. 33. „Wie die Wiſſenſchaft iſt auch die Kunſt ein Nebenprodukt, das ſich bei Befriedigung der Bedürfniſſe ergibt. Das Notwendige, das Nützliche, das Zweckmäßige wird zunächſt geſucht. Ergibt ſich hierbei Gefälliges ohne Rückſicht auf den Nutzen, ſo erregt auch dieſes gelegentlich das Intereſſe, wird ſeiner ſelbſt wegen feſtgehalten und gepflegt."

Zu S. 25 unten.

Letztes Viertel des 15. Jahrhunderts. 1489 wird am Unterbau der Empore gearbeitet. Vergl. Kautzſch, Die Kunſtdenkmäler in Wimpfen a. Neckar, S. 27.

Zu S. 26.

Vergl. die Grundriſſe bei Hanfſtängl, Hans Stethaimer, Taf. VI, und Kunſtdenkmäler des Königreichs Bayern IV, 1. Dingolfing 1912, S. 18.

Zu S. 27.

Vergl. Niemeyer, Der Formwandel der Spätgotik als das Werden der Renaiſſance I, 2, Entwicklung und Bedeutung der figurierten Gewölbe. 1904, S. 31 ff. und Dehio und v. Bezold, Ki.-Bauk. II, 328.

Zu S. 28.

Vergl. Steinbrecht, Thorn im Mittelalter, Berlin 1885. Die Annahme allerdings, daß dies Gewölbe dem Bau kurz nach 1250 angehöre, iſt nicht hinreichend bewieſen. Im unteren Geſchoß des 1406 erneuerten Turms findet ſich ein ähnliches Gewölbe.

Zu S. 28.

Vergl. Steinbrecht, Schloß Lochſtedt und ſeine Malereien. Berlin 1910, S. 17. „Im Chor beginnen die Dienſte ſchon auf dem Fußboden, und durch geſchickte Teilung und ſternförmige Führung der Gewölberippen iſt der Eindruck eines vielſeitigen Raumabſchluſſes hervorgehoben."

Von einem Sterngewölbe kann man nicht eigentlich ſchon ſprechen. Es ſind Keimformen. Der rechteckig ſchließende Raum iſt behandelt, wie wenn er in drei Seiten des Achtecks ſchlöſſe. Die in den beiden Ecken entſtehenden Dreieckflächen ſind in drei Kappen zerlegt. In Süddeutſchland entſprechen dieſen Keimzellen die dreigeteilten Dreieckkappen zwiſchen rechteckigen Gewölbefeldern im Chorumgang von Zwettl, allerdings nicht vor 1347.

Zu S. 28.

Rheden. Chorſchluß mit fünfſtrahligem Stern, da der Raum in einem Winkel zweiſeitig ſchließt. Vergl. Grundriß bei Steinbrecht a. a. O.

Zu S. 28.

Ein Grundriß der Regensburger Kapelle bei Dohme, Geſchichte der Deutſchen Baukunſt, S. 184. Vergl. Dehio, Handbuch der Deutſchen Kunſtdenkmäler III, 418: „Wenn die Erbauung, wie die hiſtoriſchen Umſtände wahrſcheinlich machen, und womit die Stilformen des reichen Details nicht in Widerſpruch ſtehen, vor 1334 (in welchem Jahre der Hausbeſitzer, das Geſchlecht der Auer vertrieben wurde) liegt, ſo wäre das für Süddeutſchland das älteſte Beiſpiel eines Sterngewölbes."

Zu S. 28.

Vergl. Dehio und v. Bezold, Ki.-Bauk. II, 328 über Worms.

Schon Villard de Honnecourt hat die gleiche Sternfigur für ein Gewölbe mit Mittelſtütze in ſeinem Skizzenbuch entworfen. Abbild. bei Lassus-Viollet-le-duc, Album de Villard de Honnecourt 1858 S. 161 mit der Beiſchrift: Par ce moyen combine-t-on les chappiteaux de huit collonnes correspondant à une seule, sans qu'il y ait encombrement: C'est de la bonne maçonnerie.

Zu S. 28.

Amiens. Es handelt ſich hier um primitive Formen, bei denen man noch nicht wagte, die Unterteilung vorzunehmen ohne konſtruktive Sicherheitsmaß-

regeln anzuwenden: die ſekundären Rippen nämlich, die die Seiten des Quadrats halbieren und ſeine Fläche in vier kleine Quadrate zerlegen.

Eine reichere Form, die noch in dieſem Zuſammenhang erwähnt ſein mag, hat der Stern in der Vierung der Kathedrale von Metz, Ki.-Bauk. 364. Auch dieſe Sternform gleicht der achtſtrahligen des Villard de Honnecourt.

Zu S. 32.

Vergl. auch H. A. Schmid, Die oberdeutſche Kunſt im Zeitalter Maximilians. Kunſtgeſch. Jahrb. d. K. K. Zentr.-Kommiſſ. 1909, S. 15. „Es handelt ſich bei ihnen (den Bildſchnitzern) mehr um Abwechſelung für das Auge als um das Betonen der Gegenſätze der tragenden und der laſtenden oder hängenden Teile des Organismus. Sie kannten deshalb auch nicht eine rechte Belebung ohne Lebhaftigkeit."

Zu S. 33 unten.

Kunſtchronik. 1900, 20 (Dehio).

Zu S. 35 oben.

Abgedruckt bei Reichensperger, Vermiſchte Schriften über chriſtl. Kunſt 1856. S. 134. Item ein Khor der 20 Schuech weydt iſt im Liecht, der ſol anderthalben mal ſo hoch ſein alsz weitt er iſt, dasz iſt ſeine rechte höhe; doch nit alle Khor, dan zu Zeiten die Pauherrn, der Kirchengelegenheit, bauen wie ſie wollen, aber ein Werkliche höhe ſolt zweimal ſo hoch ſein alsz weit er iſt.

Zu S. 37.

Vergl. Lipps Aeſthetik II, 540. „Die Form hat hier den Stoff „überwunden", d. h. ſie hat den Gedanken an das Spezifiſche des Stoffes äſthetiſch negiert".

Zu S. 37.

Vergl. Wölfflin, Die Kunſt Albrecht Dürers 1905, S. 225. „Die Formen verlieren das Aktiv-Geſpannte."

Dürer hat im Marienleben mehrfach dieſe ſondergotiſchen Bögen angewandt. In einigen Fällen, wo die Bögen als vorderer Bildabſchluß fungieren, ſind ſie durch ſeitliches Abſchneiden zu Segmenten verſtümmelt. B. 80 und B. 91. Aber auch dort, wo man mit dem Zirkel nachmeſſen kann, daß es Halbkreiſe ſind, ſind ſie jedesmal durch begleitende Nebenlinien um die Wirkung gebracht. Bei der goldenen Pforte B. 79 wird der Eindruck des Stumpfen noch dadurch verſtärkt, daß die ſeitliche Dekoration bis zu der Kreuzung des Aſtwerks über den Geſtalten des Moſes und einem gegenüberſtehenden Propheten ſenkrecht aufſteigt und dann erſt den Bogen begleitet, während der Kreismittelpunkt tatſächlich tiefer, in Kopfhöhe der Figürchen liegt. In ähnlicher Weiſe wird in B. 82 der Halbkreis in der Wirkung zu einem gedrückten Bogen umgewandelt. Die Stäbe der äußeren Bögen ſetzen an den Seiten in verſchiedener Höhe aſymmetriſch an. Auch hier wie in B. 79 iſt der äußere Bogen ohne abgetrenntes Stützglied fortlaufend durchdekoriert. Durch den ſeitlichen Ueberſchuß an Vertikalismus wird der Halbkreis zum ſtumpfen

Rund herabgedrückt. Wichtig entwicklungsgeschichtlich ist es, daß die Bögen oben nicht mehr durch das Radikalmittel des Abschneidens gedämpft werden, sondern seitlich und oben ruhig ausklingen. Die Bewegung in ihnen wird als eine gleichmäßige und ruhige empfunden. Dies Renaissancegefühl auch bei dem Bogen B. 77, wo sogar durch die Verbreiterung des Steines der Kämpfer markiert ist. Bei einer Datierung der einzelnen Blätter des Marienlebens kann auch diese Tatsache als Material dienen. B. 91., B. 80 liegen sicher vor dem datierten Blatt B. 79. B. 77 und B. 82 liegen später.

Zu S. 39.

Die praktische Bedeutung der Emporen wußte man zu schätzen. Als im Stuttgarter Schloß die Kapelle durch zwei Geschosse gebaut werden sollte, scheint man gefürchtet zu haben, sie möchte doch nicht geräumig genug sein. In einem Gutachten des Fechtmeisters Fronnsperg heißt es: „Er habe dergleichen mehr gesehen zu Thorgaw, Wittenberg und auf St. Annenberg, welche Kirchen fast (= sehr, durchaus) die schönsten in dieser Zeit in deutschen Landen sind; diese seien nicht groß oder weit im Zirgel, aber es gehen doch viele hinein; weil etliche Gänge obereinander seien". Wichtiger noch als diese Tatsache ist das zeitgenössische ästhetische Urteil. Abgedr. Repert. f. Kunstw. IX. 1886, S. 41, Klemm, Aberlin Tretsch, Herzog Christophs von Württemberg Baumeister.

Zu S. 40.

Vergl. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, S. 240: „Die Renaissance bringt die Horizontalgliederung, die die Gotik vermieden hatte.... Dabei ist wesentlich, nicht daß Horizontalen überhaupt da sind, sondern daß sie als Gliederungen funktionieren. Die Renaissance zieht ihren Charakter in erster Linie aus dieser Eigenschaft der durchgebildeten Gelenke. Der gotische Becher hat auch einen Knauf am Stamm, aber es ist nur ein umschließender Ring, kein durchgreifender Gelenkknoten."

Zu S. 42 unten.

Karlinger, Studien zur Entwicklungsgeschichte des spätgotischen Kirchenbaues im Münchener Gebiet, München 08. Seite 43 führt für dieses Motiv einen konstruktiven Grund an. „Die höhere Emporführung des Steilmauerwerks, das ja durch das Friesband nach außen immer lebendiger wird, ohne einen inneren Zweck erkennen zu lassen, geschah wohl zugunsten der Dachstuhlkonstruktion... Da nun der Gewölbescheitel die Scheitellinie der Fenster und der Strebeendungen bedeutend überragte, so mußte die Umfassungsmauer erhöht werden, um den Giebel des Dachstuhls nicht gar zu steil ansteigen zu lassen und damit den Druck um ein Unnötiges zu steigern."

Damit ist aber nur der Abstand zwischen Pfeiler und Dachansatz erklärt. Daß man den Zwischenraum in seiner horizontalen Erstreckung so stark ausdeutete, liegt an der Wandlung des Formgefühls.

Zu S. 43.

Vergl. über das Kranzgesims Burckhardt, Gesch. der Renaissance in Italien. § 38.

Zu S. 44.

Vergl. Dehio und v. Bezold Ki.-Bauk. II, 142.

Zu S. 48.

Vergl. Wölfflin, Die Kunſt Albrecht Dürers, S. 243. „Die Spätgotik iſt ein berauſchender Stil, der Begriff „maleriſch“ genügt nicht. Kompoſitionen, wie das ſpätgotiſche Nebenſchiff des Doms von Braunſchweig erfüllen den Beſchauer mit einer Art von Taumel.“

Zu S. 49.

Abbildung in Eichſtätts Kunſt. Geſchildert von Herb, Mader etc. Feſtſchrift 1901, München, S. 49.

Zu S. 49.

H. Beheim. Vergl. Thieme-Becker, Künſtlerlexikon Bd. III.

Zu S. 50 unten.

Das Stilgefühl, das ſich in dieſer Formbewegung äußert, wird auch im Kunſtgewerbe der Zeit formbildend, etwa bei den Buckelbechern mit den ſchräg herumgetriebenen Blaſenformen. Hier wird ſchon früh das ganze Gefäß in einheitlichen turbulenten Schwung verſetzt. Dieſe Bewegung, die die Form von innen aufbläht, wird als eine ſtarke Intenſität empfunden. Grünewald hat daher bei der Kapellenarchitektur mit den muſizierenden Engeln dieſe Motive der Buckel auf die kandelaberartigen Pfeiler übertragen. Sie kamen auch ſonſt ſeinem maleriſchen Stil entgegen. Die Buckel geben breite verſchwimmende Lichter anſtatt der ſchraubenförmigen Gewinde, die ſcharfe, lineare Grate ergeben.

Zu S. 51.

Vergl. Deri. Das Rollwerk in der deutſchen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 45: „Die kontinuierliche Richtungsänderung hat der Nordländer überhaupt immer der abrupten Richtungsänderung vorgezogen. Man vergleiche als anderes Beiſpiel die nordiſche Wendeltreppe mit der italieniſchen gebrochenen Palaſttreppe. Das Springen des Aufmerkſamkeitspunktes von einer Achſe auf die andere wurde im Norden zugunſten eines kontinuierlichen Verſchiebens vermieden.“

Zu S. 51.

Dürer, Underweyſung der Meſſung 1525. Item noch ein andere Schneckenlini macht man aus eynem rechten zirkelriß, die auch die Steynmetze zu den ſtigen gebrauchen.

Kapitel II: Verſchleifung

Zu S. 54 oben.

Vergl. Niemeyer, Der Formwandel der Spätgotik als das Werden der Renaiſſance, S. 44. „Bei allen Formen des Sterngewölbes iſt die quadratiſche oder oblonge Grundform der Gewölbefläche des Einzeljochs, die zentrale Sammlung des Linienmuſters bewahrt und als Grundlage der Linienordnung vorausgeſetzt. Gurtbogen und Schildbogen geben klare Flächengrenzen und bei

aller Buntheit ist das Zentrum festgehalten, greift die Bewegung nicht über das Jochfeld hinaus. Die Gewölbemitte ist durch den Schlußstein als Ausstrahlungspunkt aller Bewegung bezeichnet. Die Jocheinheit ist Gesetz der Figurenbildung."

Zu S. 56.

In den gewundenen Reihungen sah man das eigentlich „Moderne" im Sinne der Zeit. Dürer, Underweysung der Messung 1525: „Nach dem aber vil sind die große Lieb haben zu seltzamen reyhungen in den gewelben zu schließen von wolstandes wegen den wil ich unden eyne oder zwo auffreißen ob die jemandt gefelt der mag sich irer gebrauchen."

Zu S. 57.

Vergl. Dehio und v. Bezold, a. a. O. II. 326: „Das zugunsten der figurierten Gewölbe am schwersten ins Gewicht Fallende waren unseres Erachtens durchaus die formalen Eigenschaften und zwar nicht allein das buntbewegte Linienspiel, sondern auch die dem allgemeinen Raumgefühl dieser Zeit höchlichst entgegenkommende Verhüllung und Verschleifung der im einfachen Kreuzrippensystem gegebenen scharf rhythmischen Gliederung."

Zu S. 59.

Ueber die Verbindung von Kapellen und Umgang in der Gotik. Vergl. Dehio und v. Bezold, a. a. O. II. 324.

Zu S. 75.

Es ist beachtenswert, daß das verschlungene Kielbogenmotiv allein durch seine rein geometrische Konstruktion aus Viertel- und Halbzirkeln die ästhetische Wirkung erhält. Die Behauptung, daß nur ein wenig vom streng Geometrischen abweichende Formen ästhetisch wertvoll seien, wird durch das Motiv ad absurdum geführt. Mag die aus reinen Halbkreisen zusammengesetzte Wellenlinie ästhetisch unwirksam sein (Th. Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen. Leipzig 1897, S. 29. Lipps, Die Aesthetik und die bildende Kunst; Worringer, Abstraktion und Einfühlung), so wird durch eine zweite Wellenlinie, die die Bewegung der ersten kontrastiert, diese Wirkung wieder aufgehoben. Man kann weiter sagen, daß bei diesem verschlungenen Kielbogenmotiv jedes Abgehen vom streng Geometrischen eine Schädigung der Wirkung bedeutet. Die Emporenbrüstung sächsischer Kirchen (Zwickau, Freiberg etwa) haben zur Betonung der Horizontalen die Formen gedrückt und in die Breite gezogen. Man ist aber bald wieder davon abgekommen und hat die stehenden Formen durch liegende Rhomben ersetzt, die andererseits die Absicht, die Horizontalrichtung zu verstärken, noch besser zur Erscheinung bringt.

Zu S. 77.

Rationalisierung des Ornaments. Vergl. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, S. 132 über die Maria mit dem Zeisig 1506. „ . . . und das Kind sitzt ihr im Schoß, aber ohne Zusammenhang, und seine Bewegung ist bestimmt

durch die Rückſicht, reich zu erſcheinen und gleichzeitig alle Gelenke dem Blick bloßzulegen. Es iſt dieſelbe Bemühung, die Natur zu *rationaliſieren*, unter der ſchon der Chriſtus des Roſenkranzbildes litt."

Zu S. 77.

Intereſſe an der Binnenform: dieſe Oberflächenbehandlung beſchränkt ſich nicht auf einzelne Formmotive, ſondern iſt maßgebend für die Geſamterſcheinung der Bauten, da ſie durch die niederdeutſche Formanſchauung überhaupt bedingt wird. Vergl. Griſebach, Das deutſche Rathaus der Renaiſſance, S. 155 (Ueber die Formen der teilenden Glieder an den Giebeln). „Der Norden, ſeinem Beſtreben gemäß, der Fläche im ganzen ein vielfältiges Leben zu geben und ſie nicht in ſcharfumriſſene Felder zu teilen, bildet die tektoniſchen Glieder ſo, daß ſie ſich der geſamten Dekorierung unauffällig einordnen."

Kapitel III: Bildmäßigkeit

Zu S. 78 oben.

Vergl. H. Wölfflin, Ueber den Begriff des Maleriſchen. Logos Bd. IV. 1913, S. 6: „Man ſpricht von *maleriſcher Architektur* im beſonderen Sinne da, wo, nicht allein mit Mitteln des Lichtes, ein Eindruck erzeugt iſt, der über die architektoniſche Bedeutung der Form hinausgeht. Das iſt leicht mißzuverſtehen. Alle Architektur iſt mehr als bloßer Stein und täuſcht ein Leben vor, das nur für die Phantaſie exiſtiert. Allein auch in einer gotiſchen Kathedrale des klaſſiſchen Stils, wo es ſtrömt von Bewegung, iſt eben doch der architektoniſche Körper das Wichtige und nicht das „Bild"."

Zu S. 78.

Vergl. Wölfflin, Die Kunſt Albrecht Dürers, S. 224: „Man rechnet nicht mehr bloß mit Kräften, ſondern mit Flächen, und komponiert in maleriſchem Sinne mit Flächenkontraſten. Der Charakter des Bleibenden und Beharrenden tritt mehr und mehr an Stelle des Ungeſtillt-Drängenden."

Zu S. 79.

Vergl. Niemeyer, Der Formwandel der Spätgotik als das Werden der Renaiſſance, S. 47: „Während bei den Sternmuſtern nur die Häufung, die dichte Reihung den Eindruck gleichförmiger Flächenüberdeckung hervorruft, vermögen bei ungeſchloſſener Anordnung wenige, klar geführte, durchlaufende Linien die Einheit der Deckung dem Auge darzulegen."

Zu S. 79.

Ungewitter-Mohrmann, Lehrbuch der gotiſchen Konſtruktionen, Bd. 1, S. 63: „Die frühere Gotik nutzte die größere Unabhängigkeit ihrer Sternformen aus, ſie legte die ſeitlichen Schlußpunkte bald höher, bald tiefer als den mittleren und ließ die Kappen bald nach der Mitte, bald nach außen ſteigen, ganz nach dem jeweiligen Bedürfniſſe, ſoweit es die Anſprüche des Gleichgewichts geſtatteten. Die ſpäteren Netzformen mußten ſich aus ſtatiſchen Gründen mehr einheitlich gebogenen Geſamtformen anbequemen, an die man ſich um ſo mehr

anklammerte, je mehr man sich außerstande sah, die immer kompliziertere Kräfteführung klar zu überblicken. Die Sterngewölbe wurden, wenn auch unnötig, mit in diesen Entwicklungsgang gezogen, so daß die meisten späteren Wölbungen eine ausgesprochene Gesamtgestalt zeigen."

Das würde ja nur der üblichen Auffassung vom Handwerkswitz der Spätzeit entsprechen, wenn man die konstruktiven Berechnungen immer spitzfindiger ersann. Daß man es nicht tat, daß man auch die Sterne zu einer Einheitsform der Decke zusammenschließen ließ, ist ein unmittelbarer Beweis dafür, daß allein das flächenverlangende Formgefühl entscheidend war.

Zu S. 82.

Die Figuren des Zwickauer Portals sind neu eingestellt. Da nur acht von den zwölf Abteilungen Tragsteine für figürlichen Schmuck aufzuweisen haben, ist die Restaurationsidee einer Brautpforte mit zehn Jungfrauen höchst fragwürdig. Geradezu verwerflich aber ist die Dekoration des Giebeldreiecks. Die Kraft der Horizontale darunter war nachdrücklich betont: die Krabbenketten über den beiden Fenstern darunter enden in zwei Kreuzblumen, die sich unter dem Gesims seitlich umbiegen. Die Restauration läßt aber aus der Verbindung der Kreuzblumen die Postamente hervorgehen für Figuren, deren hohe Baldachine die Dreieckfläche senkrecht bis zur Dachlinie zerschneiden. Der Tragstein der mittleren Figur fand keine untere Ansatzmöglichkeit. Nun kommt er aus der Wand heraus wie eine Ofenröhre. Früher war der Giebel schmucklos, durch Gesimse zweimal horizontal zerlegt und mit je zwei Vorhangfenstern in den beiden unteren Zonen. Vergl. Fig. 43, Steche, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 12.

Zu S. 82 unten.

Die Voraussetzungen solcher Formgebung wie der Ineinanderstellung von Bögen weniger im gotischen als im romanischen Stil. Wenn hier ein halbrundes Tympanon von nach der Mitte zu ausladenden Kragsteinen gestützt wird, ergeben sich verwandte Randlinien. (Portal der Godehardikirche Hildesheim.) Natürlich kann in der Sondergotik nur von dem dekorativen Eigenwert dieser Formkombination gesprochen werden.

Zu S. 83.

Die Schöne Pforte in Annaberg ist erst seit 1597 vom Franziskanerkloster in die Annenkirche versetzt. Dem gleichen Meister H. W. sind von Flechsig die Ebersdorfer Pulthalter u. a. zugeschrieben worden. Vergl. Flechsig, Die Sammlung d. Kgl. Sächs. Altertumsvereins zu Dresden, 1900, Tafel 73. Von hier aus der Zusammenhang mit Riemenschneider handgreiflich, doch besitzt der Meister der Schönen Pforte eine kräftigere Vitalität.

Zu S. 84.

Um der Vieldeutigkeit des Begriffs „dekorativ" zu entgehen, wäre es nötig, hier einmal eine Sichtung vorzunehmen. Für die Sondergotik allerdings kommt wesentlich nur die reine Wortbedeutung einer schmückenden Belebung im Gegensatz zu struktiver Notwendigkeit in Frage. Greift man aber nur die Urteile über

Malerei heraus, ſo ergibt ſich, daß mit „dekorativ“ der tektoniſche Aufbau ſowohl wie die bizarrſte Willkür, der abſolute Illuſionismus wie die flächenhafte Gebundenheit bezeichnet wird. Dieſer Widerſpruch erklärt ſich zum Teil aus der hiſtoriſchen Wandlung, ja Umkehrung, die ſich mit dem Begriff im 19. Jahrhundert vollzogen hat. Die Aeſthetik in der Mitte des vorigen Jahrhunderts ſtellte den Begriff des Dekorativen dem Monumentalen gegenüber. Größe und Erhabenheit der Auffaſſung wie des dargeſtellten Gegenſtandes überhaupt bedingten das Monumentale in der Malerei, leichte und ſpieleriſche Auffaſſung wertete man als dekorativ. (Dieſe Anſchauung etwa noch ſpürbar bei dem Illuſioniſtiſch-dekorativen von Theatermalereien.) Entſprechend dem Wechſel vom gedankentiefen Kartonſtil zum rein maleriſchen Stil, dem es nur auf das Wie ankommt, hat ſich der Begriff des Dekorativen verſchoben. Monumental und Dekorativ ſchließen einander nicht mehr aus. Bei dieſer durch die Geſchichte der Malerei bedingten Umkehrung von Sinn und Wert des Begriffs hat der Umfang ſeiner Anwendung nun ſo zugenommen, daß ſich mindeſtens drei verſchiedene Unterbegriffe trennen laſſen. Einmal das Flächig-dekorative als Gegenſatz zu Maleriſch (im Sinne von valeurreich), dann das Rhythmiſch-dekorative und ſchließlich das Tektoniſch-dekorative. Letzteres kann man ſo bezeichnen, weil es eine über einzelnes hinweggehende, die Geſamtheit meiſternde Verteilung von Wertakzenten iſt, die im Sinne der Klarlegung der Tektonik angeordnet ſind. Es iſt die Ausdeutung einer Fläche nach ihrem vertikalen und horizontalen Gehalt. In der Architektur kann es z. B. bei einer Faſſade angewandt werden.

Vergl. auch Wölfflin über die Fresken Raffaels in den vatikaniſchen Stanzen, Die klaſſiſche Kunſt, S. 66. „Es ſind dekorative Arbeiten größten Stils, dekorativ in einem Sinne genommen, der freilich nicht geläufig iſt; ich meine Gemälde, wo der Hauptakzent nicht auf den einzelnen Kopf, nicht auf dem pſychologiſchen Zuſammenhang liegt, ſondern in der Dispoſition der Figuren innerhalb der Fläche und in dem Verhältnis ihres räumlichen Nebeneinander.“

Dies dürfte dann überhaupt die urſprüngliche Bedeutung des Begriffs „Dekorativ“ ſein. Walter Rivius ſchreibt in ſeinem Vitruvius Teutſch, Nürnberg 1548, Auslegung etc. des Andern Capitels, fol. XXXI recto: „wo nun alle glider ſich nach der Eurithmia alſo wol reimen, und nach der Symmetria in jren glidmaßen ſich zuſamē ſchicken; entſpringt darauß Decor, das iſt das ſchön herlich anſehen ſolches baws.“

Dieſe Definition gibt einen Begriff der italieniſchen Renaiſſance wieder. In der Vitru-Ausgabe von Ceſare Ceſariano, Como 1521, die Rivius vielfach für ſeinen Kommentar ausſchreibt, heißt es, fol. XVI verso:

Decor idest species seu decens pulchritudo et alia significat. Decor licet Vitruvius explicat hoc modo tamen Aristoteles tertio Thopicorum sic ait: Robur existit in nervis et ossibus et Decor membrorum commensuratio quedam est.

Zu S. 35.

Ueber die Verbindung getrennter Formen vergl. dagegen Lipps, Aeſthetik, Bd. II. Die äſthetiſche Betrachtung und die bildende Kunſt, S. 535: „Wo immer wir

ein ungeschieden Einheitliches in seinem weiteren Fortgange geteilt sehen, da betrachten wir die Teile als aus dem Ungeteilten hervorgehend, nicht umgekehrt." — Die Einseitigkeit der Einführungstheorie kommt hierin deutlich zum Ausdruck, indem nur auf Formverbindungen im Sinne des organischen Wachstums Rücksicht genommen wird.

Zu S. 85.

In der Verunklärung ist wieder eine besondere Spielart des Begriffs „Malerisch" enthalten: „Wo immer ein malerischer Geschmack sich herausbildet, da entfremdet sich die Linie und Licht und Schatten ihrer formerklärenden Bedeutung. Sie treten zu einer neuen Einheit zusammen, die die Form „überwuchert" und ein Bewegungsschauspiel für sich darstellt. . . .

Unter diesen Gesichtspunkt möchte ich auch die Motive stellen, die man als die Motive der malerischen Konfiguration kennt: malerische Ueberschneidungen, malerische Verkürzungen, malerisch-freie Gruppierungen usw." H. Wölfflin, Ueber den Begriff des Malerischen. Logos 1913, S. 5.

Zu S. 87.

Gemeint ist die romanische Schloßkirche in Chemnitz, die 1136 gegründet war, aber dann seit 1499 von Grund auf erneuert wurde, dem neuen Geist entsprechend mit hohen weiten Fenstern.

Zu S. 87.

Als ein Musterbeispiel, das die drei Stufen verschiedener Belichtung vereint, kann man den Dom zu Braunschweig ansehen. Düsteres romanisches Mittelschiff, ein gotisches, helleres Seitenschiff im Süden und das nördliche Seitenschiff mit breiten und hohen Fenstern, wie im vollen Tageslicht.

Zu S. 88 unten.

Dehio und v. Bezold, Ki.-Bauk. II, 320, meinen über Hallenkirchen mit staffelförmigem Querschnittprofil: „Noch weniger zu loben ist die im 15. Jahrhundert verbreitete Modifikation, bei der die Ueberhöhung des Mittelschiffes so weit getrieben wird, daß über den Scheidbogen sich Wandflächen bilden; sie bedeutet eine augenfällige Entartung." Dies Urteil trifft indes nur den Raum als spezifisch architektonisches Gebilde. Die sächsischen Kirchen auf der Höhe des Stils haben dann auch durchweg wieder darauf verzichtet, das Mittelschiff stark zu überhöhen.

Zu S. 91.

Die grade Seitenzahl im Chorschluß wurde in Deutschland schon früher angewandt: Naumburg, Westchor. Eine solche Anordnung aber nicht auf Deutschland beschränkt. Bei den italienischen Beispielen wird mitunter deutscher Einfluß angenommen, was nicht angängig ist. Vergl. Dehio und v. Bezold a. a. O. II, 515.

Zu S. 91.

Durch die Umbildung des gotischen Formenapparats und seiner Anwendung erhalten die Bauten Peter Parlers und seiner Schule in Böhmen so hohe entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, trotzdem sie im Raum den basilikalen Auf-

bau beibehalten. Die Ausſtrahlung von Böhmen her in Süddeutſchland beſonders ſpürbar, auch bei einigen Bauten der Landshuter Schule, was im Gegenſatz zu Hanfſtängl, Hans Stethaimer, S. 47, zu bemerken iſt, der einzig die Kreuzkirche in Gmünd als Vorbild der bayeriſchen Hallenkirchen gelten laſſen will.

Als kulturelles Zentrum wird Böhmen ſeit dem ausgehenden 14. Jahrhundert überhaupt von entſcheidender Bedeutung. Vergl. Burdach, Zum Urſprung der Neu-Hochdeutſchen Schriftſprache und des Deutſchen Humanismus. Abhandlg. d. Berliner Akad. d. Wiſſenſch. 1903.

Zu S. 91 unten.

Grundriß der Spitalkirche in Meran bei Atz, Kunſtgeſch. von Tirol und Vorarlberg. 2. Aufl., 1909, S. 413. Bis auf die Verkürzung um drei Joche iſt der Grundriß identiſch mit dem der Spitalkirche in Landshut, ſo daß ich unmittelbaren Einfluß von dort her annehmen möchte.

Zu S. 92.

Zudem ſind im Freiburger Münſter jetzt zwiſchen den Pfeilern anſtelle der früheren niedrigen durchbrochenen Brüſtung vollſtändige Wände eingezogen. Vergl. Freiburg i. Br., die Stadt und ihre Bauten. Herausg. v. Bad. Arch.- u. Ing.-Ver., S. 273.

Zu S. 92.

Aehnliche Wirkungen werden auch bei der Darſtellung von Kirchenräumen in der ſpätgotiſchen Malerei aufgeſucht. Vergl. den Raum der Beſchneidungsſzene, Flügelbild des Wolfgangsaltars. Fr. Wolff, Michael Pacher, Tafel 29. Ein weiteres Beiſpiel iſt die Zeichnung eines Kircheninnern (München, Graphiſche Sammlung), die der Donauſchule angehört. Bei Hans Hildebrandt, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer, irrtümlich dieſem Meiſter zugeſchrieben.

Zu S. 96 oben.

Vergl. Chriſtian Mayer, Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunſt, 1876, S. 148: „(Die weſtliche Tür) wird herkömmlich ſo viel wie nicht benutzt. Durch den Gebrauch ſchwang ſich ein anderes Portal zum Rang des Haupteingangs auf. Das iſt die „mittlere Türe“ an der nördlichen Kirchenwand.“

Zu S. 96.

In Annaberg hat die Reſtauration von 1894 hier eingegriffen. Vergl. E. O. Schmidt, Die Annenkirche in Annaberg 1902, S. 35: Das oberhalb der Treppe angebrachte Vorhäuschen mußte damals abgebrochen werden, und es wurde an Stelle desſelben ein im gotiſchen Stil gehaltenes Portal aufgeführt, der Windfang aber nach innen gelegt und damit auch die gradlinige Achſe zwiſchen dem Haupteingang und dem Mittelgang der Kirche hergeſtellt.

Zu S. 98.

Dehio und v. Bezold, Ki.-Bauk. II, 197. Ueber die Form des Pfeilers.

Zu S. 102.

Die Marienkirche in Zwickau iſt das Beiſpiel eines nachträglichen Wechſels in der Gewölbeführung. Vergl. Fakſimile des Gewölbeplans und Grundriß

mit ausgeführtem Gewölbe. Abb. bei Steche, Kunſtdenkmäler des Königreichs Sachſen.

Zu S. 102 unten.

Der Barock bringt dann auch in Italien einen Bewegungsſchwung der Kaſſetten. Als Beiſpiel ſei die Niſche der Fontana Trevi genannt.

Zu S. 103 oben.

„Etlich machen den ſeulen füß und häupter", ſagt ſchon Dürer von den Säulen deutſcher Renaiſſance, um ſie gegenüber den Pfeilern als Individuen zu kennzeichnen. Underweyſung der Meſſung etc. 1525.

Zu S. 103.

Es kommen Fälle vor, wo dieſe Fortſetzungen der Pfeiler auf dem Kirchboden realiter herausragen. Sie dienen dazu, den ſogen. Verſteifungen — Quervermauerungen, um den verſchiedenen Druckwirkungen zu widerſtehen — beſtimmte Anſätze zu bieten.

Kapitel IV: Die Sondergotik als deutſcher Stil

Zu S. 104 oben.

Vergl. Wölfflin, das Problem des Stils in der bildenden Kunſt. Sitzungsber. d. Berliner Akad. d. Wiſſenſch. 1912. Hier wird für jeden Stil eine doppelte Wurzel nachgewieſen, die als Darſtellungsmodus und Ausdrucksform begriffen wird.

Zu S. 104.

Carſtanjen, Ulrich von Enſingen, S. 48.

Zu S. 105.

Karl Stumpf, Die Anfänge der Muſik 1911. Ueber Polyrhythmik in der Muſik S. 48.

Zu S. 105.

Vergl. Deri, Das Rollwerk in der deutſchen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts, 1905. S. 13: „Jeder kraftvolle Bewegungsſtil verfeinert und verdünnt ſich im Laufe der Entwicklung. Der Reizermüdung wird dadurch begegnet, daß die Bewegung eine ſublimiertere wird. Die Nerven reagieren auf immer feinere und leichtere Abweichungen, die Unterſchiedsempfindlichkeit wird eine größere."

Zu S. 106 unten.

Dehio u. v. Bezold, a. a. O. II, 15. 1. Männliche Kraft und gärender Reichtum des ſpätromaniſchen und frühgotiſchen Stils = Volkspoeſie. 2. Abgetönte Formenklarheit und ſtrenge Geſchmackswahl der Hochgotik = höfiſche Kunſtdichtung. 3. Das bald trockene, bald kecke, immer handwerkliche Virtuoſentum der Spätzeit = öde Routine des Meiſtergeſangs.

Zu S. 107.

Vergl. etwa Haenel, a. a. O. S. 106, wo der Scholaſtik wie der Myſtik Rechnung getragen wird: „Gern mochte der geiſtige Arbeiter des Mittelalters, der an die ſcharfſinnige und analytiſch-konſequente Tätigkeit der ſcholaſtiſchen Deduktion gewöhnt war, mit kundigem Auge verfolgen, wie ſich die gotiſche Kathedrale auf kompliziertem, aber für den Wiſſenden doch leicht überſehbarem Grundriß, dem ſcharfgegliederten Bau der ſcholaſtiſchen Doktrin gleich, erhob. Und dem von myſtiſchen Lehren Beeinflußten wieder, der mit einer Art Pantheismus, einem ſtillen Unendlichkeitsſehnen in der Syſtemloſigkeit das Prinzip ſeiner Ideenrichtung ſuchen mußte, bot die im Dunkel verſchwimmende Tiefe des Raumes, der durch die mannigfaltigſte Verſchiebung und Verkürzung der überſchneidenden Linien und Flächen hervorgerufene perſpektiviſche Eindruck des Unermeßbaren, Allumfaſſenden und ſo Unfaßbaren ein weites Feld zu ſelbſtvergeſſener, verzehrender Andacht.“

Zu S. 107.

Ueber Veränderung der Liturgie als Motivierung der Raumzentraliſierung zu vergleichen, Haenel, Spätgotik und Renaiſſance. S. 63. 104 f. und Hanfſtängl, H. Stethaimer, S. 17.

Zu S. 107.

Vergl. Wundt, Völkerpſychologie III, Die Kunſt, S. 277. „Unter den Ideen, deren wechſelnde Schickſale dieſe Transformationen beſtimmen, ſtehen aber die religiöſen in allererſter Linie. Wie der Uebergang des einfachen Grabhügels und des Wohnhauſes in die von einem religiöſen Kult umgebene Begräbnisſtätte und in den Tempel der erſte Schritt zur Entſtehung eines idealen Stils geweſen iſt, ſo bezeichnet jede bedeutſame Veränderung in dem religiöſen Leben und Fühlen abermals einen Wendepunkt in der Entwicklung der Stilformen.“

Zu S. 107.

Die Unmöglichkeit, aus äußeren Gründen die Aenderung des Formſyſtems zu begründen, iſt etwa zu erſehen bei Haenel a. a. O. 105.

Zu S. 109.

Grundriß der Stadtkirche in Römhild in: Die Kunſtdenkmäler von Sachſen-Meiningen II, 399 f. — Die wichtige Anlage iſt nicht erwähnt bei H. Holtzinger, Ueber den Urſprung und die Bedeutung der Doppelchöre. Leipzig 1881.

Zu S. 109.

Die Unterſuchung zwiſchen Romanismus und Sondergotik iſt mit Abſicht auf die tektoniſchen Formen beſchränkt worden. Indes würde die Uebereinſtimmung von dekorativen Elementen wie Portalumrahmungen mit naturaliſtiſchem Aſtwerk (romaniſches Beiſpiel in Riddagshauſen, ſondergotiſche in Ulm, Zwickau und Chemnitz) auf dieſelbe Wurzel führen.

Zu S. 110.

Wie weit man überhaupt aus einer Sprachpſychologie Schlüſſe über eine urſprünglich größere Augenſinnlichkeit in Hinſicht der Bildklarheit der roma-

niſchen Raſſenveranlagung gegenüber der vielfach zur Ohrenſinnlichkeit tendierenden germaniſchen Raſſe ziehen kann, wäre wohl einer Unterſuchung wert. Schon in manchen Sprachbildern klafft der Weſensunterſchied, wenn etwa der Italiener von einem Gedanken ſagt, er habe minore rilievo, ſo weiſt das auf die plaſtiſche Vorſtellung hin. Unbeſtimmter heißt es im Deutſchen: Tiefe haben.

Zu S. 111.

Abbildung der Vorhalle der Jakobikirche in Goslar in Kunſtdenkm. d. Prov. Hannover. Hrsg. v. C. Wolff II, 1 u. 2 Goslar 1901, Fig. 139.

Zu S. 111.

Vergl. Deri „Das Rollwerk etc." S. 62 ff.

Zu S. 111.

W. Dilthey, Der Aufbau der geſchichtl. Welt in den Geiſteswiſſenſchaften I. Abhandl. d. Berliner Akademie d. Wiſſenſch. 1910.

Zu S. 111.

Ueber die verſchiedene Raumanſchauung des Nordens und des Südens vergl. auch Deri, a. a. O. S. 25, deſſen Ausführungen hier in entſcheidenden Punkten gefolgt wird.

Zu S. 112.

Federigos Urteil nach J. Burckhardt, Geſchichte der Renaiſſance in Italien, 8. Aufl. 1912. S. 45.

Zu S. 113.

Hiermit hängt eine beſondere Art des Sehens zuſammen, eine urſprünglichere Optik. Es iſt durch die Experimentalpſychologie erwieſen, daß wir nicht in graden Sehſtrahlen ſehen, wie Brunelleschi meinte, ſondern in Kurven. In der Ferne erſcheint zwar alles parallel, aber in der Nähe ſchwillt es auseinander und verläuft in konveren Kurven gegen uns. Dieſe Tatſache hat die primitive Malerei des Nordens mit unbefangenen Augen auch verfolgt. (Als Beiſpiel ſei das Flieſenmuſter auf dem Bild der heiligen Veronika des ſogen. Meiſters Wilhelm der Münchener Pinakothek genannt oder die beiden Kirchenräume von Konrad Witz in Neapel und Straßburg.) Alle nahen Gegenſtände erhalten bei dieſem Sehen den Charakter des raſchen Vorbeifliehens: der Boden geht nicht von einer beſtimmten Diſtanz aus in die Tiefe, ſondern läuft unter uns hinweg, der Himmel ſchnellt über unſeren Häuptern vorüber. Vielleicht darf man hieraus den Schluß ziehen, daß der anſteigende Boden auf Bildern des 15. Jahrhunderts mit darauf zurückzuführen iſt, daß man das Vordergrundſehen nach hinten fortſetzte und nicht, wie alle Kunſttheorien es verlangen, das Hintergrundſehen (Fernbild) auch auf die Nähe übertrug.

Zu S. 114.

Hans Jantzen, Das niederländiſche Architekturbild, Leipzig 1911.

Zu S. 114 unten.

Deri a. a. O. Seite 46. „Muß man das italieniſche Kunſtwerk von einer beſtimmten Stelle aus mit fortwährender Konzentration der Aufmerkſamkeit auf

den affektiven und kompoſitionellen Mittelpunkt bis zu einer beſtimmten anderen Stelle hin durchbauen, um es in ſeinem eigenen Geiſte zu erfaſſen, ſo kann man die gotiſche Füllung, das nordiſche Bandwerk, die nordiſche Landſchaft, die nordiſche Gruppe von irgend einem Punkte aus abgehen, man darf ſich verlieren und kann wieder auftauchen, man kann mit gelöſterem Blicke betrachten."

Zu S. 115.

Ueber die Einwirkung des Milieus vergl. die Ausführungen bei Deri, a. a. O.

Zu S. 116.

Mit vollem Recht weiſt Stix in einer Rezenſion der Worringerſchen Formprobleme der Gotik darauf hin, „daß Europa ſich im 12. und in der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts in einer vollen Renaiſſancebewegung befand, die ſich keineswegs allein auf das Gebiet der Kunſt erſtreckte und im Heimatland der Gotik, in Frankreich, beſonders akut verlief. Der Raumgedanke, die Ornamentik, die figurale Plaſtik wurden mehr oder weniger von der Antike beeinflußt. Die Gotik empfing in ihrer Werdezeit und während ihrer erſten Blüte entſcheidende Anregungen vonſeite der Antike." Kunſtgeſchichtl. Anzeigen. 1911. S. 73.

Zweiter Teil

Kapitel I: Raumgeſtaltung

Zu S. 117.

Einige Zitate mögen den akademiſchen Charakter des 14. Jahrhunderts weiter charakteriſieren.

Dehio, Handb. V. Halberſtadt, Dom. „In der Raumgeſtaltung des Chors (Marienkapelle vollendet 1302) zeigt ſich der abſtrakt-nüchterne Geiſt des 14. Jahrhunderts unerfreulich genug."

Handb. V. Soeſt, Wieſenkirche. „Ein Baugedanke der klaſſiſchen Zeit in der Sprache der akademiſchen Nachblüte."

Handbuch I. Würzburg, Marienkapelle. „Noch bezeichnender für die Zeit das in allem Schmuckreichtum etwas dürr bleibende, in ſchematiſch eleganten Formen durchgebildete Aeußere."

Handbuch IV. Koblenz, Liebfrauenkirche. „Der Chor (1404—1431) iſt bezeichnend für die Schlußzeit der doktrinären Hochgotik, eine Epoche anſpruchsvoller Oede."

Zu S. 117.

Ueber das Fehlen des Querſchiffs bei romaniſchen Kirchen vergl. Lübke, Die mittelalterliche Kunſt in Weſtfalen 1853, Seite 33.

Zu S. 120.

Haenel a. a. O. S. 49, führt den gruppierenden Chorabſchluß der Lambertikirche zurück auf die Stadtkirche in Ahrweiler, die aber erſt Anfang des

14. Jahrhunderts zur Hallenkirche umgewandelt wurde. Vergl. Dehio, Handb. IV. Näher liegt es als Vorstufe die Wiesenkirche in Soest anzunehmen, die selber wieder nur konsequente Fortsetzung der in der Petrikirche in Soest angestrebten Chorlösung ist.

Zu S. 120.

Natürlich soll nicht behauptet werden, daß dieser norddeutsche Raumtyp der Saalkirche auf ein enges, festumgrenztes Gebiet beschränkt sei. Schon Haenel, a. a. O. S. 9, hat auf die Uebereinstimmung in der Grundrißbildung der Petrikirche in Dortmund (1379—83) mit der Frauenkirche in Nürnberg (1355—61) hingewiesen. Zu Nürnberg wußte man die Neuheit der Erscheinung gleich zu charakterisieren: man sprach von Unserer lieben Frauen Saal.

In diesen Zusammenhang gehört auch die im Anfang des 19. Jahrhunderts abgebrochene Augustinerkirche in Nürnberg, ein Bau Hans Beers 1479—84. Vergl. Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon Bd. III. Die dreischiffige Anlage hatte drei Joch Länge (nicht vier, wie Dehio Hdb. III angibt), Grundriß bei Essenwein-Stiehl, Der Wohnbau des Mittelalters, S. 36. Ueber das Raumbild gibt eine effektvolle Radierung von Chr. Wilder 1818 Aufschluß.

Zu S. 121.

Das Hallensystem des Langhauses in Schwäbisch-Gmünd steht ohne Verbindung nach rückwärts da. Für den Chorgrundriß kommen als Vorstufen niederösterreichische Hallenkirchen, besonders die Zisterzienserkirche in Zwettl in Betracht, im letzten Grunde dann Clairvaux. (Vergl. Repert. f. Kunstw. 22. Dehio, Zur Parlerfrage; und Repert. f. Kunstw. 23. Bach, Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd usw.)

Im Zusammenhang damit steht die Frage nach dem Baumeister. Dehio meinte früher (Ki.-Bauk. II, 333) der aus der Prager Inschrift genannte Heinrich Parler (Henricus de gemunden in suevia) habe wahrscheinlich den Grundriß entworfen. Dies Urteil hat Dehio (Handb. d. deutsch. Kunstdenkm. III, 147) dahin eingeschränkt, daß dies nur eine erst im 19. Jahrhundert aufgekommene Vermutung wäre, gefolgert aus der Inschrift des Prager Doms. Und in der Tat können hier die Parler die, wie Neuwirth (Peter Parler) nachgewiesen hat, aus Köln stammen, nicht in Betracht kommen. Neuwirth, der (S. 76) den Heinrich von Gmünd als entwerfenden Baumeister der Kreuzkirche annimmt, konnte doch nur (S. 17) Uebereinstimmung von Einzelheiten im Aufbau feststellen, die sich von Köln herleiten. Von den böhmischen Bauten Peter Parlers sollen nach Neuwirth die Bartholomäuskirche in Kolin und die Barbarakirche in Kuttenberg von Schwäbisch-Gmünd abhängen. Doch differieren diese Bauten Parlers und seiner Schule im Räumlichen vollständig, da es Basiliken sind.

Für den Grundplan der Kreuzkirche in Gmünd muß ein süddeutscher Meister als Schöpfer vorausgesetzt werden. Der Meister der Klosterkirche in Zwettl (Baubeginn 1343) wird es kaum gewesen sein, da diese Kirche sich in allem als unentwickelter, als Vorstufe erweist. Die Stellung der äußeren Strebepfeiler zu den Umgangspfeilern und dadurch die Form des Umgangs sind völlig

verſchieden von der Anordnung in Gmünd. Im Aufbau hat Zwettl allerdings die gleich hohen Schiffe, aber mehr im Sinne einer inkonſequenten Gotik als einer konſequenten Sondergotik. Denn es iſt noch alles nur vertikal gegliedert. Der Bündelpfeiler herrſcht noch. Die gotiſch enge Folge der ſchmalen Strebepfeiler, die noch über die Kapellen hinausſtoßen, wird zuerſt in Gmünd weiter bei gedrungener Bildung des Strebepfeilerkörpers. Und das iſt erſt die dem neuen Stil zukommende konſtruktive Löſung. Unſicher taſtend hat Zwettl außen noch Strebebögen, die konſtruktiv überflüſſig ſind, weil die Mauern den Schubkräften hinreichend widerſtehen könnten. (Vergl. Hafak, Der Kirchenbau des Mittelalters, S. 48. Der dort wiedergegebene Querſchnitt voller Fehler, exakter der Querſchnitt bei Dehio und von Bezold, a. a. O. Tafel 474.)

Die entwicklungsgeſchichtliche Bedeutung der Kreuzkirche in Gmünd, die als erſte die Form der ſüddeutſchen Halle konſequent ausgebildet hat, kann gar nicht hoch genug eingeſchätzt werden: ſie hat auf alle wichtigeren Hallenkirchen Süddeutſchlands ausgeſtrahlt.

Der Chor der Heilig-Kreuzkirche wurde nach Klemm (Württemberg. Baumeiſter und Bildhauer, S. 44) 1497 gewölbt. Da hier achtſtrahlige Sterne vorkommen, wie im ſüdlichen Seitenſchiff der Stiftskirche in Stuttgart, gleichfalls einem Bau Georg Albrechts, ſo iſt annähernd gleichzeitige Entſtehung dieſer Gewölbe in beiden Kirchen anzunehmen. Nach Mayer (Die Stadt Nördlingen und ihre Kunſt 1876/77, S. 135) wurde die Arbeit an den Gewölben in Gmünd „durch Rat unterſtützt“ von Stephan Weyrer, der 1495—1505 die Georgskirche in Nördlingen wölbte. Hoffmann (Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 58) ſetzt die Gewölbe des Langhauſes von Gmünd kurz vor 1414 an. Die Figurationen jedoch ſind nicht denkbar vor dem Ausgang des 15. Jahrhunderts.

Zu S. 124 oben.

F. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 60: „Ebenſo beabſichtigt erſcheint die allmähliche Verringerung der Abſtände der Mittelpfeiler von Weſten nach Oſten, die es bewirkt, daß ſich die Zwiſchenräume zwiſchen den Abſchlußpfeilern des Binnenchors harmoniſch dem Rhythmus der Pfeileranlage einpaſſen.“

Im Chorgrundriß iſt eine unmittelbare Abhängigkeit von Schw.-Gmünd zu beobachten: der Binnenchor ſchließt mit drei Seiten des Achtecks, zu denen ſich im Chorumgang ſieben Seiten des Sechzehnecks gruppieren. Vergl. auch Hoffmann, a. a. O. Als Vorbilder aber für die gegliederten Pfeiler, Achteckpfeiler mit vier vorgelegten Dienſten und die durchgehenden Fenſter vermutet Hoffmann die Frauenkirche in Eßlingen. St. Sebald iſt alſo gegenüber der Lockerung des gotiſch Tektoniſchen in Gmünd wieder von akademiſcher Strenge: mit ſicherer Regelmäßigkeit wechſeln im Chorumgang dreieckige und viereckige Joche gegenüber jener gleitenden Kappenanordnung in verſchobenen Vierecken und Trapezen in Gmünd. Im Aufriß wird mit der Trägerform ein Kompromiß gemacht. Man behält den vielteiligen Pfeiler bei, doch kommen drei Rippen auf einen Dienſt gegenüber jener auf jede organiſche Verbindung verzichtende Rippenanordnung über dem Kapitälkranz eines Rundpfeilers in Gmünd. Schließlich auf das

folgenreichſte und wichtigſte der Gmünder Bauidee, die Zweigeſchoſſigkeit im Aufbau iſt überhaupt nicht eingegangen. Als Baumeiſter gibt Hoffmann (S. 62 f.) Heinrich Parler an, den jüngeren Sohn des Heinrich von Gmünd, den er mit einem urkundlich erwähnten Heinrich Behaim Balier zu identifizieren ſucht. Die Beweisführung iſt nicht einwandfrei.

Zu S. 124 unten.

Vergleiche dagegen öſterreichiſche Kunſttopographie IX (H. Tietze), Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, S. 74: „Daß der ſtarke, für den heutigen Eindruck ſo überaus reizvolle Gegenſatz zwiſchen dem romaniſchen Langhaus und dem ungewöhnlich hohen Chor nicht von Anfang an als definitiv geplant worden iſt, iſt wahrſcheinlich; vielmehr dürfte der Neubau des Langhauſes vorgeſehen geweſen und aus unbekannten Gründen unterblieben ſein."

Die genaue Ausführung des Außenbaues mit gleichmäßig an allen Seiten durchgeführtem hängenden Bogenfries ſpricht aber auch eher dafür, daß man nicht an ein ſpäteres gleich hohes Langhaus gedacht hat.

Ueber Bauzeit und Meiſter der Franziskanerkirche in Salzburg vergl. Oeſterreich. Kunſttopographie IX, S. 73, und Eberhard Hanfſtängl a. a. O., S. 38.

Zu S. 125.

Als Urheber des Entwurfes von St. Lorenz in Nürnberg galt lange Konrad Roriczer, obwohl der Vertrag vom 17. Mai 1458, den der Parlierer Hans Pauer von Ochſenfurt mit den Kirchenpflegern von St. Lorenz über die Vollendung des Baues abſchloß, wohl eine andere Deutung zuläßt: . . . alſo daz ich mich als ein werkmeiſter deſſelben paws von ſtundan annemen, undterwinden, und den gemelten pawe des kors und kirchen, nachdem der von meiſter Conradten Heintzelmann ſeligen einsteils angefengt, aufgefürt und angeſehen iſt worden, nach dem peſten getreulichen vor und ob ſein und volfuren ſol und wil nach undterweiſung meinung und willen des benannten meiſter Conradten Roriczers werkmeiſters. . . .

Die Urkunde abgedruckt: Hiſt. Verein Oberpfalz 1872, Neumann, Roriczer uſw.

Neuerdings hat auch Gümbel wieder Konrad Heinzelmann wahrſcheinlich zu machen geſucht. Ueber den Gang des Baus gibt ein reiches Urkundenmaterial Aufſchluß. Vergl. Repert. f. Kunſtw. 32 (1909), A. Gümbel, Rechnungen und Aktenſtücke zur Geſchichte des Chorbaus von St. Lorenz in Nürnberg unter der Leitung Konrad Heinzelmanns.

Repert. f. Kunſtw. 33 und 34 (1910 und 1911), Gümbel, Baurechnungen von St. Lorenz in Nürnberg 1462—67.

Zu S. 125 unten.

Der Hinweis auf den Dom in Regensburg bei Verlegung der unteren Wand bis zur Außenkante der Strebepfeiler, den Dehio, Handb. III, 338, wohl wegen der Annahme bringt, daß Roriczer, der Dombaumeiſter, auch den Grundriß des Lorenzchors entwarf, iſt gezwungen gegenüber der natürlichen Herkunft von Gmünd.

Zu S. 125.

Ein merkwürdig schiefes Urteil über St. Lorenz fällte Kugler, Gesch. d. Baukunst III, 332, 1859: Ein trockenes und kaltes Ganzes etc.

Zu S. 126.

Der Chorumgang in Schw.-Hall zieht sich zwischen den Außenpfeilern, die fünf Eckpunkte eines Zwölfecks halten und dem in $^3/_8$ geschlossenen Binnenchor eng zusammen, ähnlich St. Lorenz in Nürnberg. Das östliche Schlußjoch ist trapezförmig. Zu beiden Seiten dann je drei Dreieckfelder. Sonst aber ist viel Uebereinstimmung mit Schwäbisch-Gmünd vorhanden: Zweigeschossigkeit des Aufbaus, jetzt ohne betonte Horizontale. Die oberen Fenster sitzen hoch. Viel Wand dazwischen gibt das neue Gefühl für Flächenwerte kund. Rundpfeiler wie in Gmünd.

Als erster Baumeister bis 1438 wird Konrad von Nürnberg genannt. Man schwankt zwischen Konrad Roritzer von Nürnberg und Konrad Heinzelmann von Ulm. Vergl. Eugen Gradmann, Kunstdenkmäler von Schwäbisch-Hall 1907 und Haenel a. a. O. S. 16. Dessen Angaben aber voller Irrtümer.

Vom Langhaus in Schwäbisch-Hall ist das Schiff der Stadtkirche in Wimpfen am Berge abzuleiten. Die Proportionen niedriger und schwerer im völligen Ueberwiegen der Breitendimension des Raumes. Verwandt ist die Art der Verbindung von Gewölbe und Trägern. Rundpfeiler auch hier. Aehnlich die kapitälartige Ausladung von gestreckt achteckigem Grundriß, die sich nach dem Mittelschiff und dem Seitenschiff zu zu Konsolen als Rippenauffängern formt. Ob auch hier mit dem Chor eine Raumsteigerung beabsichtigt war, ist nicht festzustellen. Jedenfalls beweist das schmale Ostjoch, daß man sich zeitweilig damit trug, den gotischen Chor zu erneuern. Vergl. Dehio, Hdb. III, 558.

Zu S. 128.

Vergl. über Wasserburg Kunstdenkmäler d. Kgr. Bayern I, 1903 (Hager), S. 2079, wo ausdrücklich auf die Raumsteigerung hingewiesen wird.

Zu S. 130.

Die baugeschichtliche Untersuchung der Martinskirche in Amberg, Kstdkm. Oberpfalz u. Regensburg, H. 10 (1909), enthält weder einen Hinweis noch Gründe für die auffallende Tatsache, daß im fünften Joch die Pfeilerabstände sich wesentlich vergrößern. An der Außenmauer zwischen dem fünften und sechsten Joch ist deutlich ein Ansatz zu sehen. Wenn man von hier ab, wie das Inventar S. 74 angibt, 1461—78 die Umfassungsmauern des Langhauses gebaut hätte, so würde man doch den gleichen Jochabstand beibehalten haben. Vielmehr muß man folgern, daß ein von Westen geführter Bau hier zusammentraf mit dem bestehenden Ostbau, wobei durch ungenaue Messungen für das fünfte Joch schließlich ein größeres Intervall überblieb. Die Westhälfte der Kirche unterscheidet sich äußerlich noch durch winklig vortretende Strebepfeiler von der glattwandigen Osthälfte.

Von Interesse ist noch folgende Notiz: „1446 geht Konrad Heinzelmann auf Ansuchen des Rates von Amberg dorthin, um Rat zu erteilen.“ Repert. f.

Kunſtw. 1909 (Gümbel, Rechnungen etc. zur Geſch. d. Chorhaus v. St. Lorenz in Nürnberg). Da noch 1446 vom Bau des Chors der Martinskirche die Rede iſt, hat es ſich vermutlich um die Chorwölbung gehandelt.

Zu S. 131.

Dem niederdeutſchen Element iſt überhaupt eine weitgehende Bedeutung in der Kultur Oberſachſens einzuräumen. Unter den Volksliedern vergl. etwa das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entſtandene Lied vom ſächſiſchen Prinzenraub. Es iſt völlig durchſetzt mit niederdeutſchen Sprachformen. Herder, Volkslieder I. III. 19.

Zu S. 132.

Auch die Breite des ehemaligen Baues in Zwickau kann man erſchließen. Sie umfaßt den Turm mit den zunächſt liegenden Teilen bis zu den ſchräg geſtellten Strebepfeilern. Bei den neueren Pfeilern iſt die Mauer weiter herausgerückt. Vergl. G. v. Bernewitz, Die Marienkirche zu Zwickau o. J. (1839).

Es iſt merkwürdig, daß während der langen Bauzeit 1517—29 der Gottesdienſt niemals ausgeſetzt wurde. Vergl. G. v. Bernewitz a. a. O., 2. Es muß alſo der Neubau jedesmal die alten Mauern völlig eingeſchloſſen haben. Daß die alte ſüdliche Umfaſſungsmauer erſt 1530 abgebrochen wurde, iſt überliefert. Vergl. Kunſtdenkmäler des Königreichs Sachſen, Heft 12.

Zu S. 134.

Im Außenanblick waren die querſchiffartigen Bauten in Annaberg früher bei niedrigerem Dach als das Langhaus noch betont durch Dachreiter mit welſchen Hauben. Vergl. Dilichs Federzeichnung und den Kupferſtich bei Merian.

Zu S. 134.

Auch die abgeſtumpften Ecken der Seitenſchiffe im Chorſchluß von Pirna ſind in Nordweſtdeutſchland herkömmlich vergl. etwa die Stadtkirche in Lüdinghauſen. Bau- und Kunſtdenkmäler von Weſtfalen III, S. 54. Die Tendenz zu gruppierender Chorbildung dann überhaupt bei niederrheiniſchen Kirchen.

Zu S. 134 unten.

Ganz irrig iſt die Annahme Steches und Meltzers in Bau- und Kunſtdenkmäler des Kgr. Sachſen Heft 1, daß die Mauer des Neubaues in Pirna vom graden Lauf abweichend um die alte Kirche herumgeführt worden ſei, um den Gottesdienſt im alten Haus nicht unterbrechen zu müſſen.

Zu S. 136.

Haenel a. a. O. S. 67 meint, Peter von Pirna habe mit Kenntnis des Annaberger Grundriſſes den Plan zur Kirche in Pirna entworfen. Der ſtiliſtiſche Befund ſpricht dagegen. Alle weiteren Vermutungen Haenels über eine ſpätere Tätigkeit (von 1518 ab) dieſes Baumeiſters in Pirna ſind erledigt durch den Nachweis Specks, daß Peter Ulrich ſchon 1513 ſtarb. Der ſüdliche Emporenausbau, der nicht ohne Vorbild Annabergs zu denken iſt, datiert aber erſt 1516. Weitere Uebereinſtimmungen beider Bauten erklären ſich hinreichend aus dem gemeinſamen Zeitſtil, wenn auch Peter Ulrich an beiden Kirchen tätig war, in Pirna ſeit 1502 und in Annaberg ſeit 1507. Gurlitt, Kunſt und Künſtler am Vorabend der

Reformation, S. 118 ſchreibt Konrad Schwad, der vorher die Bauleitung in Annaberg hatte, den Entwurf zu. Die Hypotheſe Specks, N. Archiv f. ſächſ. Geſchichte XXI. 1900, daß Peter Ulrich vielleicht mit Peter von Koblenz identiſch ſein könnte, wird jeder von der Hand weiſen, der einmal in den zierlichen Bauten dieſes Meiſters ſtand, wie der Benediktinerkirche in Blaubeuren oder der Amandikirche in Urach.

Zu S. 136.

Von den Emporen in Pirna wurden die nördliche und weſtliche 1570—71 ſäulengetragenen Flachbögen eingebaut. Die ſüdliche gehört erſt dem 19. Jahrhundert an.

Zu S. 136 unten.

In Pirna waren an den Pfeilern im ganzen zwölf freie Figuren, die aber bis auf zwei im Chor abgeſchlagen wurden, nachdem 1773 eine davon heruntergefallen war. Vergl. Kunſtdenkmäler des Kgr. Sachſen, Heft 1.

Zu S. 137.

Dieſer Chorſchluß mit gerader Seitenzahl in Schneeberg ſtellt einen Strebepfeiler in die Mittelachſe. Haenel, Spätgotik und Renaiſſance, S. 102, konſtatiert hier eine Verwandtſchaft mit der Georgskirche in Dinkelsbühl, deren Raumeindruck aber von geradezu entgegengeſetzter, kräftig aufſtrahlender Wirkung iſt. Für die Stellung des Pfeilers in der Mitte der Oſtwand laſſen ſich auch näherliegende Analogien heranziehen, etwa Parler-Bauten in Prag, die Teynkirche und die Karlshoferkirche.

Zu S. 137 unten.

Die reine Wirkung der Kontraſte in Schneeberg iſt getrübt durch einen Barockaltar, der mit ſeinem hohen Aufbau den Chorſchluß verdeckt, wo mit aller Deutlichkeit die neue Linie, die Horizontale laufen ſollte.

Kapitel II: Der ſüddeutſche Schaugiebel

Zu S. 139.

Burckhardt, Geſchichte der Renaiſſance in Italien, § 69: „Daß die Faſſade weſentlich jetzt nur eine Umdeutung der mittelalterlichen ſo wenig wie dieſe dem wirklichen Durchſchnitt des Langhauſes entſprach, ſondern beliebig über die Dächer emporragte, verſteht ſich von ſelbſt.“

Zu S. 140.

Vitruvius Teutſch Erſtausgabe Nürnberg 1548 Fol. XXVIII r „.... ſolcher erſter Anblick ſo wir in Teutſcher ſprach auch den Schawgibel nennen....“

Die deutſche Renaiſſance hat dann in Fortführung gleicher Anſchauung den Giebel faſt noch mehr zum Ausdruck ihrer charakteriſtiſchen Eigentümlichkeiten verwandt. Vergl. Griſebach: Das deutſche Rathaus der Renaiſſance, Seite 151. — Im Unterſchied zur Sondergotik legt ſich das Intereſſe mehr auf den Kontur, doch bleibt auch die Flächenfüllung von Bedeutung.

Zu S. 140.

Des Meisters Lorenz Lacher Unterweisung 1516. Abgedruckt bei Reichensperger, Vermischte Schriften über christliche Kunst 1856, S. 138. „Item wer ein gibel machen will auf ein jecklichs werkh, der mach in also hoch der Bau ist, oder mach in ein Triangel."

Aehnlich lautet auch die Angabe bei Rivius, Vitruvius Teutsch 1548 Fol. LIX „Und für das erst sol die Vorwandt oder Faciata .... ausz dem Triangel auffzogen werden."

Zu S. 140 unten.

Secker (Die frühen Bauformen der Gotik in Schwaben) hat nachgewiesen, daß der Schaugiebel von Herrenberg auf Gmünd zurückzuführen ist. Da der Bau der Stiftskirche in Herrenberg 1336 begann, muß das Langhaus von Gmünd um dieses Jahr schon in einem vorgeschritteneren Bauzustand sich befunden haben. Daß der Bau durch seine Hallenanlage Verwandtschaft mit Gmünd hat, gibt schon Dehio, Handbuch III an. Gemeinsam war den Schaugiebeln nach Secker S. 61 f.: ein Westportal, dessen Wimperg das erste Gesims nicht überschneidet. Die verhältnismäßig kleine Rose darüber. Naturalistische Blätterdekoration der Hohlseite am ersten Gesims. Weit ausladende Eckstreben der dicken Westwand.

Zu S. 141.

Das Motiv der maßwerkgefüllten Blendbögen in Schw.-Gmünd hat eine Vorstufe in der Marienkirche zu Reutlingen, wo über dem Portal aus einem Horizontalband Stabwerk bis zur Giebelschräge und bis zur Mitte des Turmes steigt und dort arkadenförmig verbunden ist. Letzten Grundes springen hierfür natürlich die Quellen in Straßburg. — Eine Bestätigung findet dies in den minutiösen Detailforschungen Seckers a. a. O. 65 f., wo für andere Bauteile der gleiche Werdegang festgestellt wird: Das Westportal, das Blendmaßwerk des Tympanons, die übereckstehenden Blendfialen haben Vorgänger in Reutlingen und weiter in Straßburg, ja manche Motive werden zurückgeführt bis auf Reims. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß damit die Bedeutung des Gmünder Schaugiebels nicht erklärt ist, der mit seinem Flächencharakter aus einer ganz neuen Gesinnung geboren ist.

Zu S. 142.

Vergl. Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst usw. 1904. S. 101 f.

Zu S. 142.

F. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, Wien 1912, S. 61, gibt unter Verleugnung aller historischen Daten eine Abhängigkeit des Frauenkirchenschaugiebels (1355—1361) von der Frauenkirche in Eßlingen an (Westjoche 1400—1420).

Zu S. 142.

Ansichten des Giebels der Nürnberger Frauenkirche mit Figuren in Stromers Baumeisterbuch im Germanischen Museum, Nürnberg. Abb. 8 und 13. Dazu

die Angaben bei Dehio, Handbuch der deutſchen Kunſtdenkmäler III. — Die Idee iſt nicht deutſch. Zu vergleichen z. B. der Figurengiebel von St. Gudule in Brüſſel, Dehio und v. Bezold Ki.-Bauk. Taf. 415. Eine Abbildung vor Eſſenweins Reſtauration, die die Niſchen mit Stabwerk ſchloß, bei G. G. Kallenbach, Atlas zur Geſchichte der deutſch-mittelalterlichen Baukunſt, München 1847. Taf. LV. Hiernach Taf. 487, bei Dehio und v. Bezold. Ki.-Bauk.

Zu S. 144.

Siehe Kautzſch, Die Kunſtdenkmäler in Wimpfen am Neckar 1907, S. 27.

Zu S. 146.

Beim Backſteinbau iſt an den meiſt grade geſchloſſenen Oſtchorwänden ein im Prinzip gleichlautende Schaugiebeldekoration zu beobachten.

Zu S. 147.

Ueber den barockartigen Charakter der deutſchen Renaiſſance vergl. G. Dehio, Hans Backofen, Jahrb. d. preuß. Kunſtſlgn. 1909.

Kapitel III: Die Außenanſicht

Zu S. 147.

Von den anderen ſeltenen Varianten in der Löſung der Dachfrage gehört eine ſchon den gotiſchen frühen Hallenkirchen der weſtfäliſch-heſſiſchen Gruppe an: durchlaufendes Satteldach über dem Mittelſchiff und rechtwinklig dazu angeordnete jochüberſpannende kleine Querdächer über den Seitenſchiffen. S. Dehio u. v. Bezold, Ki.-Bauk. II. 321. Die andere Anlage drei parallele Längsdächer, entſprechend den drei Schiffen, kommt in der Backſteingotik mitunter vor. In Süddeutſchland gibt es einen Fall hierfür, die Kilianskirche in Heilbronn. Dehio, Handb. III. Doch ſcheint mir zweifelhaft, ob dies die urſprüngliche Art der Dachanlage iſt. King, Study Book 1868 gibt ein einziges Satteldach. Dehio bemerkt: „Durch die eingreifende Reſtauration des 19. Jahrh. ſind die Einzelheiten ein baugeſchichtlich unſicheres Material geworden.“ Jedenfalls beweiſt die Bevorzugung des großen Satteldaches eine geſteigerte Volumenempfindung.

Zu S. 148.

Man hört zum Ueberdruß oft die an ſich berechtigte Klage, daß die Neugotik des 19. Jahrhunderts völlig verſtändnislos die mittelalterlichen Kirchen freigelegt habe. Doch unterläßt man zu fragen, welche Gründe ſie dazu bewogen haben. Es iſt nicht damit getan, daß man auf die romantiſche Idee des freien Emporzüngelns einer gotiſchen Kirche hinweiſt, ſondern man muß auf die optiſchen Vorausſetzungen, mit denen die Generation zu rechnen hatte, den Nachdruck legen. Man war durch den Klaſſizismus hindurchgegangen: alle Gotik war dieſen Augen nicht die reine Bewegung, ſondern die lineare Begrenzung ſo und ſo vieler Steilflächen, wie es am reinſten in den gotiſchen Bauten und Entwürfen Schinkels in die Erſcheinung tritt. Es iſt die not-

wendige Folge, daß man die geſamte Mauerfläche glaubte beſſer zur Wirkung kommen zu laſſen, wenn man ſie aus den umdrängenden Häuſergruppen herauslöſte. Schließlich gibt es dann im Klaſſizismus ſelbſt die Zeugniſſe für dieſe Anſchauung. Der Aeſthetiker Moritz, Goethes römiſcher Gefährte, behauptet, es zieme ſich für eine Kirche auf einem freien Platz zu ſtehen. Ganz konſequent verzichtet der Klaſſizismus dann auch auf Wirkung reiner Vertikalformen überhaupt. Die Bedeutung von Türmen für die Stadtſilhouette wurde garnicht anerkannt. Eine Stadt müſſe mehr von innen als von außen beſehen werden, heißt es. Italien und Deutſchland, etc. Eine Zeitſchrift. Erſtes Stück, Berlin 1789, Hiſtoriſch-architektoniſche Beobachtungen über die chriſtlichen Kirchen, Seite 64 und 70.

Zu S. 149.

Die ganze Stadt Annaberg wurde erſt 1496 nach dem Fund der Silbergwerke gebaut. Die höchſte Stelle der an einer Berglehne ſich hinziehenden Stadt wurde für die Kirche beſtimmt. Vergl. Gurlitt, Kunſt und Künſtler am Vorabend der Reformation. 1890. S. 9—10.

Zu S. 149.

Vergl. Hanfſtängl, Hans Stethaimer 1911, S. 34. „Ein großer Reiz der Neuöttinger Kirche liegt darin, daß ſie dominierend über die ganze Stadt ragt, durch keine herandrängenden Häuſer beengt wird und förmlich aus dem Bergabhang herauszuwachſen ſcheint."

Zu S. 149.

Annaberga carmine heroico olim decantata a. D. Mich. Barthio. Annabergae MDCCLXXXXI pag. 11.

Zu S. 151 oben.

Vergl. dagegen ein franzöſiſches Beiſpiel Noyon, zweites Geſchoß des nördlichen Turms. Ki.-Bauk. Taf. 409. Hier verläuft der dekorative Laubſtreifen parallel zur Spitzbogenblende des Fenſters, d. h. er iſt mit der gleichen Bewegungskraft erfüllt. Doch wird man Formen im Sinne der Reduzierung des Vertikalismus auch im stile flamboyant antreffen: Faſſade der Kathedrale von Rouen, obere Bogeneinfaſſung der Seitenportale.

Zu S. 152.

Die gleiche fränkiſche Baugeſinnung hat beim Chor der Liebfrauenkirche in Bamberg, die keine Hallenkirche iſt, die Kanten der Polygonſeiten mit Fialen beſetzt, die in ſcharfem Grat vorſpringen und ihre Helme, die anſtatt Kreuzblumen Waſſerſpeier tragen, bis an den Dachrand hinaufgedrückt. Die Kirche iſt im übrigen durch ihre Lage intereſſant. Auf abſchüſſigem Boden erbaut, mußte der Chor, um gleiche Ebene mit dem Langhaus zu halten, hohe Futtermauern erhalten, wodurch die erwünſchte Breitenproportion des Ganzen in Gefahr kam, eingebüßt zu werden. Man half ſich geſchickt durch eine die Abwärtsrichtung betonende Dekoration, vor allem durch eine Art Spitzbogenfries, deſſen ſenkrecht hängende Stäbe mit Köpfen und Konſölchen beſchwert wurden.

Zu S. 152.

Weitere Beiſpiele der geſchweiften Verdachungen der Strebepfeiler, die dann überhaupt ſpezifiſch ſchwäbiſch ſind, am Oſtgiebel der Frauenkirche in Eßlingen, in Oehringen, Wimpfen am Berge, Metzingen, Nürtingen, Stuttgart, Leonhardskirche; Holzgerlingen, Weil i. Schönbuch, Kornweſtheim, Markgröningen.

Zu S. 153.

Vergl. den Wortlaut bei Al. Spornberger, Geſch. d. Pfarrk. v. Bozen, 1894. S. 6 f., wo dieſer Martin Schiche ſchon als Leiter des Chorbaus vermutet wird, ohne daß ein ſtilkritiſcher Nachweis geführt wird.

Zu S. 156 oben.

Topographia Westphaliae etc. 1647.

Cornelius Schimmel, Weſtfalens Denkmäler deutſcher Baukunſt. Münſter (1829).

Zu S. 156.

Die Galerie fehlt jetzt am Chor der Lamberti-Kirche, wo das Auge ſie ſchmerzlich entbehrt. An den Fialen über dem Dachrand ſind in halber Höhe die Anſätze des oberen Brüſtungsabſchluſſes gemeißelt. Bei ſtiliſtiſchen Unterſuchungen iſt Vorſicht am Platze, da dieſe Kirchen ſämtlich unter Reſtauratoren waren.

Zu S. 156 unten.

Am Chor verjüngen ſich die Strebepfeiler durch die tektoniſch ſtrengere Form kräftiger Waſſerſchläge. Die Blendarkaturen ſind ſpitzbogig, und die Helme der Fialen ſitzen ſpitzwinklig auf. Nimmt man dies zu der ſtraffen Haltung des Ganzen und den ſchlanken Proportionen, ſo ſpricht alles dafür, daß der Chor früher anzuſetzen iſt als das Langhaus.

Zu S. 157 oben.

Vor allem an der Kunigunden-Kirche in Rochlitz, die 1476 vollendet war. Alle Motive ſind ſtiliſtiſch weitergeſchritten. Statt der Kielbogenreihung tritt durchweg Verſchleifung ein. Ueberſchwänglicher Reichtum aller Formmotive ſchließlich an der Zwickauer Marienkirche.

Zu S. 157.

Dachgalerie der Lambertikirche.

Man kann nicht ſagen, daß die Füllung mit undulierenden Fiſchblaſen gut zu der übrigen Dekoration abgeſtimmt ſei. Sie ſtimmt überein mit der Dachgalerie der Ludgerikirche, die ſtiliſtiſch ein paar Jahrzehnte früher liegt. Auch dieſe iſt modern, doch ſind Fiſchblaſenwerk der Fenſter und die Brüſtung gleichförmig. Das Mißverhältnis bei der Lambertikirche iſt einer Reſtauration auf die Rechnung zu ſetzen. Die Dachgalerie und die Fialen, die die Strebepfeiler krönen, ſind modern. Man hat die Fialen der älteren Chorpartie mit ſpitzwinkligen Helmanſätzen einfach kopiert, ohne zu bedenken, daß die Blendfialen un-

mittelbar darunter am ſelben Strebepfeiler kielbogig zum Helm überführen. Zu Lübkes Zeit 1853 fehlte die Galerie am Langhaus, Vergl. a. a. O. S. 261.

Zu S. 157.

Datierung der Lambertikirche.

Vergl. Lübke a. a. O. „Wahrſcheinlicher lautet die Nachricht, nach welcher im Jahre 1335 der Grundſtein zum Chor gelegt worden iſt. Mit dem völligen Ausbau der Kirche möchte dann wohl der Reſt des Jahrhunderts hingehen; ja, die Arbeit des Hauptportals ſcheint mir eher dem 15. Jahrhundert, als dem ausgehenden 14. anzugehören."

Zu S. 158.

Da für die Ludgerikirche keine Baudaten vorliegen, gilt als terminus post quem für den Chorbau der Brand im Jahre 1331, der den Stadtteil um die Ludgerikirche traf. Lübke a. a. O. 195.

Zu S. 158.

Dieſe Sackung bei dem ſphäriſchen Dreieck, durch die das Stabwerk in der Mitte herabgedrückt wird, iſt nicht nur weſtfäliſch. Auch Salzburg, Franziskaner-Kirche Nördlingen, Georgskirche, Chorfenſter des Erfurter Doms, haben dieſe Formen, um einige Beiſpiele herauszugreifen.

Zu S. 158.

Kloſterkirche in Liesborn. Siehe Bau- und Kunſtdenkmäler von Weſtfalen. Bd. 8. Kreis Beckum. Taf. 38.

Zu S. 160.

Vergl. den oberen Teil des ſphäriſchen Vierecks im Fenſter der Reinoldikirche in Dortmund, wo ſchon alle Formen vorhanden ſind, mit denen man ſich in Lippſtadt begnügt.

Zu S. 160.

Eine weitere frühere Hallenchoranlage, Unna, ſcheidet für die Betrachtung aus, da ſie allzu ſehr unter einer Reſtauration hat leiden müſſen.

Literaturübersicht

Geschichtliche Darstellungen

G. Dehio und G. v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Bd. II. Der gotische Stil, Stuttgart 1901.

R. Dohme: Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887.

C. Enlart: Le style flamboyant. (A. Michel, Histoire de l'art. T. III, 1), Paris 1907.

C. Gurlitt: Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation 1890.

W. Lübke: Die Kunst des Mittelalters in Westfalen, Leipzig 1853.

J. Neuwirth: Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen, I 1893.

Fr. Secker: Die frühen Bauformen der Gotik in Schwaben, Straßburg 1911.

H. Karlinger: Studien zur Entwicklungsgeschichte des spätgotischen Kirchenbaues im Münchener Gebiet. Dissert., München 1908.

Zur Frage: Spätgotik oder Renaissance

A. Schmarsow: Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., Leipzig 1899.

Erich Haenel: Spätgotik und Renaissance, Stuttgart 1899.

A. Schmarsow: Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik. Repert. für Kunstwissenschaft 1900.

A. Schmarsow: Kunstchronik, 1900. Nr. 27.

W. Niemeyer: Der Formwandel der Spätgotik als das Werden der Renaissance. Dissert., Leipzig 1904.

Gegen die Auffassung der Spätgotik als spezifischen Raumstil wandten sich:

Dehio: Ueber die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik. Kunstchronik, 1900. Nr. 18 u. 20.

H. A. Schmid: Ueber den Gebrauch des Wortes Renaissance. Kunstchronik, 1900. Nr. 30.

M. Deri: Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. u. 17. Jahrhunderts, Halle 1905. S. 21 f.

Handbücher und Inventare

G. Ungewitter-K. Mohrmann: Lehrbuch der gotischen Konstruktionen, Leipzig 1890—92.

M. Hasak: Der Kirchenbau des Mittelalters. (Handbuch d. Architektur II, 4. Bd. 3.). 2. Aufl. Leipzig 1913.

G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Band I—V, Berlin 1905—12.

J. Nordhoff: Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Westfalen, 1881 ff.

A. Ludorff: Die Bau- und Kunstdenkmäler d. Prov. Westfalen.

Paul Clemen: Die Kunſtdenkmäler der Rheinprovinz, 1891 ff.
Ed. Paulus und Eng. Gradmann: Die Kunſt- und Altertumsdenkmale des Kgr. Württemberg, 1889 ff.
P. Keppler: Württembergs kirchliche Kunſtaltertümer, 1888.
G. v. Bezold und B. Riehl: Die Kunſtdenkmale des Kgr. Bayern, Bd. I. Oberbayern 1892 ff. Bd. II (Hager) Kunſtdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg.
Atz: Kunſtgeſchichte von Tirol und Vorarlberg, 2. Aufl. 1909.
R. Steche und C. Gurlitt: Beſchreibende Darſtellung der älteren Bau- und Kunſtdenkmäler d. Kgr. Sachſen, 1882 ff.
C. Andreae: Monumente des Mittelalters und der Renaiſſance aus dem ſächſiſchen Erzgebirge, Dresden 1875.
Beſchreibende Darſtellung der Bau- und Kunſtdenkmäler der Provinz Sachſen. Hrsg. v. d. hiſtoriſchen Kommiſſion uſw., 1879 ff.
Büttner-Pfänner zu Thal: Anhalts Bau- und Kunſtdenkmäler 1894.

Einzelne Bauwerke

E. O. Schmidt: Die Annenkirche in Annaberg, 1908.
Al. Spornberger: Geſchichte der Pfarrkirche von Bozen, 1894.
Joſ. Neuwirth: Der Bau der Stadtkirche in Brüx, 1897.
Zeitſchrift für bildende Kunſt 1882 (Pohlig): Die Georgskirche in Dinkelsbühl.
Chriſtian Mayer: Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunſt, 1876. Die Georgskirche in Nördlingen.
F. W. Hoffmann: Die Nürnberger Kirchen (Borrmann & Graul, Die Baukunſt II, 12).
Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft 32, 1909 (A. Gümbel) Rechnungen und Aktenſtücke zur Geſchichte des Chorbaues von St. Lorenz in Nürnberg uſw.
Repert. f. Kunſtw. 33 und 34, 1910. 1911. (Gümbel) Baurechnungen von St. Lorenz in Nürnberg, 1462—67.
Friedr. Wilh. Hoffmann: Die Sebalduskirche in Nürnberg, Wien 1912.
Hans Tietze: Oeſterreichiſche Kunſttopographie IX. 1912 Kirchl. Denkmäler in Salzburg: Die Franziskanerkirche.
Eugen Gradmann: Die Kunſtdenkmäler in Schwäbiſch-Hall, 1908. Die Michaelskirche.
O. v. Leixner: Der St. Stephansdom zu Wien (Borrmann & Graul, Die Baukunſt II, 10).
R. Kautzſch: Die Kunſtdenkmäler in Wimpfen am Neckar, 1907. Die Pfarrkirche in Wimpfen am Berge.
G. v. Bernewitz: Die St. Marienkirche in Zwickau. Annaberg o. J. (1839).
Reinhold Hofmann: Geſchichte der Kirche St. Marien in Pirna, 1890.

Einzelne Baumeiſter

J. Neuwirth: Peter Parler von Gmünd uſw. und ſeine Familie, Prag 1891.
Fr. Carſtanjen: Ulrich von Enſingen, München 1893.

Eb. Hanfstängl: Hans Stethaimer, Leipzig 1911.
H. Klaiber: Der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Böblinger, Heidelberg 1911.
N. Archiv f. sächs. Geschichte, 1884. 5. Bd. (Distel): Meister Arnold, der Erbauer der Albrechtsburg.
N. Archiv f. sächs. Geschichte, 1895. 16. Bd. (Pfau): Arnold von Westfalen und die Kunigundenkirche in Rochlitz.
N. Archiv f. sächs. Geschichte, 1900. 21. Bd. (Speck): Meister Peter von Pirna.
A. Klemm: Württembergische Baumeister und Bildhauer, Stuttgart [illegible].
Ulmer Münsterblätter, 1888. (P. Beck): Burkhard Engelberg und Hans Lutz.
Zeitschrift des Hist. Vereins Oberpfalz in Regensburg, 1872. (Neumann): Die drei Dombaumeister Roriczer usw.

190 Druck von J. Schön, München

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NA
455
G4
1913

Gerstenberg, Kurt
Deutsche Sondergotik